OSTENDORF
SECHS BÜCHER VOM BAUEN
BAND I

DRITTE NEUBEARBEITETE AUFLAGE
BERLIN
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN.

Herrn Regierungsbauführer
Erich Wolff

für die gelungene Lösung einer Preisaufgabe
Monatswettbewerb: Entwurf zu
einem Kleinstadt Gasthof

Berlin, den 22. März 1921.

Der Vorstand des Architekten-Vereines zu Berlin

SECHS BÜCHER VOM BAUEN

SECHS BÜCHER VOM BAUEN

ENTHALTEND EINE

THEORIE DES ARCHITEKTONISCHEN ENTWERFENS

VON

DR. ING. FRIEDRICH OSTENDORF
OBERBAURAT UND PROFESSOR AN DER GROSSH. TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN KARLSRUHE

ERSTER BAND
EINFÜHRUNG

BERLIN 1918
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

SECHS BÜCHER VOM BAUEN

ERSTER BAND

EINFÜHRUNG

DRITTE AUFLAGE

MIT EINEM VORWORT VON

SACKUR

PROFESSOR AN DER GROSSH. TECHNISCHEN HOCHSCHULE
IN KARLSRUHE

MIT 168 TEXTABBILDUNGEN

BERLIN 1918
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

SECHS BÜCHER VOM BAUEN.

BAND I. EINFÜHRUNG. Dritte Auflage.
Mit 168 Textabbildungen.

BAND II. DIE ÄUSSERE ERSCHEINUNG DER EINRÄUMIGEN BAUTEN.
Mit 219 Textabbildungen.

BAND III.*) DIE ÄUSSERE ERSCHEINUNG DER MEHRRÄUMIGEN BAUTEN.
Mit rd. 200 Textabbildungen.

BAND IV. DIE ÄUSSEREN RÄUME.
Mit rd. 200 Textabbildungen.

BAND V. DIE INNEREN RÄUME.
Mit rd. 180 Textabbildungen.

BAND VI. DIE GESTALTUNGSMITTEL.
Mit rd. 200 Textabbildungen.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Copyright 1918
by Wilhelm Ernst & Sohn, Verlag, Berlin.

*) Band III erscheint voraussichtlich noch nach dem Kriege, während Band IV—VI, da Verfasser auf dem Felde der Ehre gefallen ist, nicht mehr erscheinen können.

DIESES BUCH
IST
MEINEM FREUNDE
MAX LÄUGER
GEWIDMET

Die Abbildungen dieses Buches sind von den Herren Dipl.-Ing. Karl Gruber, Dipl.-Ing. Max Philipp und Dipl.-Ing. Hans Schmidt gezeichnet worden.

Vorwort zur ersten Auflage.

Es sind für die Architekten und die sonst für die Baukunst Interessierten viele Bücher in alter und neuer Zeit geschrieben worden: Bücher über die Formen, über die Konstruktionen, über die Grundrißbildungen, über die Geschichte der Architektur usw., niemals aber ein Buch, worin ernsthaft von dem Wesentlichsten der Architektur die Rede wäre, von dem, was erst den wirklichen Architekten ausmacht, vom Entwerfen. In alter Zeit war in der Tat die Vermittlung der Kenntnisse von Formen und Konstruktionen und dergl. durch die Bücher notwendiger als eine gedruckte Erörterung über das Entwerfen. Die allgemein gültige Bautradition, an die ein jeder sich gebunden hielt und die jeden auch, ob er wollte oder nicht, begleitete, vermittelte ganz von selbst die für den Architekten wesentlichsten Anschauungen. So kam es, daß es niemals einem der vielen Theoretiker der Architektur beigefallen ist, sich ausführlich und klar über dieses Thema zu äußern.

Heute haben wir keine Bautradition mehr. Wenn jemand die Deutsche Bauzeitung durchblättert, oder eine Architekturausstellung besichtigt, so muß er bei einigem Nachdenken zu einem von den beiden folgenden Resultaten kommen: er wird sich entweder sagen, daß ein Urteil über architektonische Dinge heute nicht mehr vorhanden ist, und daß Gutes und Schlechtes gleich eingeschätzt und wahllos daher auch ausgestellt und reproduziert wird, oder aber er wird folgern müssen, daß es in der Architektur keinerlei Gesetze gebe, und daß man daher die Dinge hinnehmen müsse, wie sie erscheinen, ob man sie begreifen und ver-

stehen kann oder nicht. Da aber jede Art von geistiger menschlicher Tätigkeit gesetzmäßig geschieht, so ist mit dem letzteren Schluß nichts anzufangen, und es bleibt nichts übrig, als die vollständige Urteilslosigkeit in architektonischen Dingen festzustellen.

Daß bei solcher Lage für die Baukunst dieses Buch über das Entwerfen einmal geschrieben werden mußte, ist selbstverständlich. Daß es der Entwicklung der Architektur in einem guten Sinne förderlich sein möchte, diesen Wunsch gibt ihm der Verfasser mit auf den Weg.

Karlsruhe im Februar 1913.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die erste Auflage des Buches ist nach einem halben Jahre vergriffen, obwohl es — darüber ist sich der Verfasser durchaus klar — in der Form viele Mängel aufwies, die von der besonderen Art, wie es entstand und gedruckt wurde, herrühren mußten. Die sind jetzt, soweit sie sichtbar wurden, beseitigt, und es ist zugleich der den Stadtbau behandelnde Abschnitt wesentlich erweitert worden.

Karlsruhe im September 1913.

Vorwort zur dritten Auflage.

Der Weltkrieg, der im Sommer des Jahres 1914 unsere Arbeit jäh unterbrach, hält uns immer noch in seinem Bann. Der Entwicklungsgang der deutschen Baukunst, bis dahin von dem rapiden Aufschwung unserer Wirtschaft getragen, hat damit einen vorläufigen Abschluß erreicht. Denn die Baukunst ist eine Aufgabe der Kultur und läßt sich als solche nicht wie die Technik schlechthin auf den Krieg umstellen. So erscheint unserem persönlichen Empfinden die jähe Unterbrechung wie ein epochaler Abschluß in der Baugeschichte. Ein Ruhezustand, aus dem der Blick den zurückgelegten Weg durch eine in sich geschlossene Epoche hindurch zu übersehen glaubt.

Am Ende dieser Epoche begann Ostendorf mit den sechs Büchern vom Bauen seine reiche Lehrtätigkeit der Öffentlichkeit zu vermitteln. Dann kam der Krieg. Im Waffenlärm ruhte das Lebenswerk des Unermüdlichen. Ostendorf eilte zu den Fahnen. Am 16. März 1915 endete dies reiche Leben auf dem Feld der Ehre.

Als die Theorie Ostendorfs zum erstenmal vor der Öffentlichkeit erschien, hatte sie schon seit Jahren im akademischen Unterricht ihres Meisters ihre Wirkung geübt. Eine Schule war vorhanden. In ihr lebt Ostendorfs Lebenswerk fort.

Aber diese Bücher sind doch mehr als nur ein Hilfsmittel für den akademischen Unterricht; man kann an ihnen nicht vorbei, ohne Stellung zu nehmen, jeder mit dem Maßstab seiner Erfahrungen und seiner Anschauung. Die Notwendigkeit einer Neuauflage liefert den Beweis für das Fortwirken der von Ostendorf einmal angeregten Fragen auch unter dem Druck der schweren Last, an der wir jetzt tragen.

Ostendorf vollzieht in seinem Werk so radikal wie niemand vor ihm den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit. Seine Sätze und Lehrmeinungen können deswegen nicht tolerant sein. Der vorgezeichnete Weg, auf

dem sich seine Beweisführung bewegt, läßt sich am besten aus seinen Hauptetappen erkennen.

Aus den Fragen, wie entwirft der Architekt ein Raumgebilde und wie muß ein Raumgebilde beschaffen sein, um dem Beschauer zur räumlichen Anschauung zu kommen, ergeben sich die von Ostendorf gestellten Forderungen — Leonh. Christ. Sturm würde sagen Heischungen — für einen Entwurf. Denn die Begrenztheit unserer Raumanschauung fordert gebieterisch für beide, den Entwerfer und den Empfänger, Vereinfachung: „Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm fordern, wobei einfach natürlich mit bezug auf den Organismus und nicht mit bezug auf das Kleid zu verstehen ist".

Der Satz enthält zugleich eine Verwahrung gegen die Modeweisheit der „Einfachheit", die als Schlagwort die moderne Reaktion gegen den formenfreudigen Eklektizismus eingeleitet hat. Aber solche Worte sind immer gefährlich und leicht mißzuverstehen. Ich wünschte fast, er hätte statt dessen „Simplizität" gesagt; ein ungewohntes Wort zwingt mehr zum Denken. Der Gegensatz zu diesem Ostendorfschen Postulat ist nämlich nicht etwa Reichtum, sondern „Kompliziertheit". Mit der Architekturbiedermeierei hat Ostendorf nichts zu tun. Auch in seinem künstlerischen Schaffen war er in diesem Sinne nie modern. Im Gegenteil, er liebte das reiche Kleid der formenfrohen Barockkunst.

Mit solcher Forderung gewinnt Ostendorf nun den festen Boden für sein System. Hier vollzieht er auch mit der Unduldsamkeit des Aufbauenden den starken Bruch mit der architektonischen Vergangenheit — mit einer Vergangenheit, die aus der großen Sammelmappe der Schöpfungen aller Epochen genießt, anerkennt, sich anregen läßt und auf dem schwankenden Gerüst solcher Stimmungen den Bau der neuen Kunst errichten will. Wenn nämlich — das ist die weitere Folgerung — die architektonischen Forderungen zu Recht bestehen, so kann nur die Bauweise den richtigen Weg führen und auf unsere Anschauung befruchtend wirken, die diese Postulate erfüllt, und zwar bewußt erfüllt. Das geschieht für Ostendorf nur in der Baukunst der Renaissance, und zwar in erkennbarster Form in deren Entwicklung zu der großen Bautradition des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zur mittelalterlichen Kunstübung. In logischer Folgerung ist für ihn die mittelalterliche Bautradition also in Wirklichkeit unarchitektonisch.

Hiermit gewinnt Ostendorf für sein System auch den Boden einer ganzen, fest umgrenzten Kunstepoche. Die Bedeutung dieses Ergebnisses liegt aber darin, daß es ihn nicht auf dem Wege der kunstgeschichtlichen Betrachtung gewinnt, wie seiner Zeit der auch von ihm so hochgeschätzte Jacob Burckhardt, sondern auf dem besonderen Wege seiner architektonischen Theorie, in der er seine als Architekt gewonnenen künstlerischen Erfahrungen verarbeitet hat. Er sucht also nicht die baugeschichtlichen Ergebnisse der Epoche, sondern ihre Bautradition. Nun ist es auch klar, weshalb er im Gegensatz zu allen kunstgeschichtlichen Betrachtern der großen Renaissance-Epoche gerade das 18. Jahrhundert als den Träger dieser Tradition ansieht und nicht das an großen Persönlichkeiten doch so reiche cinquecento. Weil gerade das 18. Jahrhundert den systematischen Ausbau der rein architektonischen Fragen mit besonderer Intensität betrieb und schließlich dabei zu einer gradezu internationalen Einheitlichkeit der architektonischen Anschauung gelangte.

Warum bedeutet nun dieses Ergebnis der Ostendorfschen Theorie den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit? Deswegen, weil die ganze verflossene Periode, von Schinkel angefangen — ganz gleich, ob sie sich nun antik oder mittelalterlich gebärdet — die Tradition des 18. Jahrhunderts bewußt abgebrochen hat, um andere Wege einzuschlagen. Diese gemeinschaftliche Verneinung des Voraufgegangenen ist aber das wesentliche Moment, nicht etwa der häusliche Streit der beiden Richtungen, von denen die eine auf der Antike, die andere auf dem Mittelalter zu fußen glaubte. Mit anderen Worten, die Entfernung dieser beiden modernen Schulrichtungen von der Bautradition des 18. Jahrhunderts ist bei beiden so groß, daß gegenüber dieser Größe ihre gegenseitige Entfernung vernachlässigt werden kann.

Diese Frage berührt die ganze Baugeschichte unserer Zeit aufs tiefste. Uns interessiert zunächst aber nur die Stellung der Ostendorfschen Theorien innerhalb dieser Geschichte. Diese Stellung tritt am klarsten hervor, wenn wir uns den Weg vorstellen, den er selbst in seiner Entwicklung gegangen ist.

Friedrich Ostendorf hatte nach einigen für seine Entwicklung belanglosen Studienjahren in Stuttgart und Hannover im Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Technische Hochschule in Charlottenburg bezogen. Als Ostendorf in Charlottenburg studierte, waren dort die Tra-

ditionen der Schule Schinkels noch lebendig. Daneben lehrte Raschdorff, der damals noch auf der Höhe seiner Geltung stand, und Carl Schäfer. Ein Nebeneinander von drei sich widersprechenden Richtungen, Hellenismus, Renaissance in der Raschdorffschen Mischung von italienischen und deutschen Motiven und Mittelalter. Für den Lernenden, der sich zu einer klaren Anschauung innerlich durchringen will, gewiß ein beängstigender Zustand!

Und das Durchringen in den ersten Anfängen des jungen Architekten ist nicht leichter gewesen. Denn die akademischen Verhältnisse sind ja in allen Zweigen unseres Geisteslebens nur das Abbild des Lebens, das sich außen abspielt. So können wir hier die gleiche Zerfahrenheit der architektonischen Anschauungen bis auf unsere Tage beobachten und bei allen großen und kleinen Architekturereignissen erleben, daß Architekten von allerhöchstem Rang auch in den grundlegendsten Fragen architektonischer Gestaltung diametral entgegengesetzte Anschauungen verfolgen.

Aber das ist untrennbar mit dem Wesen der Baukunst als Kunst verbunden! In der Kunst gibt es nur einen Wert, den der künstlerischen Persönlichkeit. Unser Beruf ist nur zu genießen, was geboten wird, und Kunsterziehung bedeutet nur die rechte Vorbereitung zum Genießen jeder Art von Kunstnahrung! Das ist die übliche Belehrung, die dem Zweifler geboten wird. Mit dankenswerter Klarheit hat sich auch Cornelius Gurlitt den Ostendorfschen Forderungen gegenüber auf den Standpunkt des Kunstgenießers gestellt — um sie abzulehnen.[1]) Die Behaglichkeit dieses Genießens kann nicht treffender ausgedrückt werden als mit den Gurlittschen Worten: „Wenn mir bei Tisch mein linker Nachbar auf Grund seiner ästhetischen Ueberzeugung erklärt, wenn mir Hummersalat schmecke, könne mir unmöglich Hammelfleisch mit Wirsingkohl behagen, so nehme ich an, daß in seiner Theorie ein Fehler stecken müsse. Ich wende mich lieber dem rechten Nachbar zu in der Hoffnung, dort ein gleichgesinntes Weltkind zu finden. Dem Propheten links aber sage ich: Die Botschaft hör ich zwar, allein mir fehlt der Glaube".

Das ganze hier vorgeführte Milieu zeigt mit denkbarster Schärfe die Unvereinbarkeit zweier verschiedener Gesichtspunkte. Nur kommt der hier so glücklich wiedergegebene Gesichtspunkt des Genießers für unsere Ziele gar nicht in

[1]) Cornelius Gurlitt. „Ostendorfs Theorie des Entwerfens". Deutsche Bauzeitung, Jahrg. 1913. Nr. 59.

Frage: Der junge Architekt, der nach innerer Klarheit ringt, um seine Persönlichkeit entwickeln zu können, würde sich auf diese Weise selbst den Weg verlegen. Dem hilft kein Genießen. Für ihn handelt es sich um eine verteufelt ernste Sache. Er muß zur Klarheit kommen, es gibt für ihn gar keine andere Wahl, wenn er sich überhaupt zu einem persönlichen Schaffen durcharbeiten will. Er kommt deswegen an der Frage, die Ostendorf an die Zeit stellt, nicht vorbei. Ich will versuchen, sie im Ostendorfschen Geiste zu beantworten.

Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist keineswegs im Wesen der Kunst begründet. Im Gegenteil, in der Entwicklung jeder wahrhaft künstlerischen Persönlichkeit herrscht die Tendenz vor, auf ein festes, als wahr erkanntes Ziel zu verlaufen. Es ist jedoch eine Besonderheit der Gesamtentwicklung der neuzeitlichen Baukunst, daß die Wege der einzelnen Persönlichkeiten in der größten Zahl der Fälle divergieren, statt zu konvergieren. Es zeigt sich im architektonischen Zeitgeist des 19. Jahrhunderts gewissermaßen ein zentrifugales Moment.

Die entgegengesetzte Erscheinung zeigt die voraufgegangene Epoche. Auch diese Zeit hat ihre Streitfragen gehabt, ihren Gegensatz zwischen den Akademien und den Nichtakademikern, ihre persönlichen Kämpfe für und wider Modeströmungen. Sieht man sich aber die Gegenstände ihrer Meinungsverschiedenheiten näher an, so wird man zwar zahlreiche Unterschiede der künstlerischen Persönlichkeiten, der Temperamente, Charaktere und Nationalitäten feststellen können, niemals aber Widersprüche in den grundlegenden Anschauungen der Architektur.[1]) Mit dem gleichen Recht kann man für diese Zeit — um bei dem gleichen Bilde zu bleiben — ein centripetales Moment in Anspruch nehmen.

Beide Epochen sind offenbar ihrem inneren Wesen nach verschieden, und zwar beruht diese Verschiedenheit im Grunde genommen darauf, daß die ältere eine festumgrenzte Bautradition als Richtschnur ihrer Anschauungen besitzt, während unsere neuzeitliche Epoche diese entbehrt. Da diese Bau-

[1]) Unter den vielen rein literarischen Belegen für diese Tatsache fällt mir hier die noch dem 17. Jahrhundert angehörende Louvre-Konkurrenz ein, die mit der Wichtigkeit einer Staatsaktion in die Wege geleitet wurde. Es ist interessant, das künstlerische Ergebnis in den Arbeiten der beiden Antipoden, Bernini und Perault unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Vergl. die Kupfer in J. F. Blondel, Cours d'architecture civile, Paris 1771.

tradition den festen Ankergrund für Ostendorfs Theorie bildet, ist es wichtig, die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen genau zu bestimmen. Damit beantworten wir zugleich die berechtigte Frage, aus welchem Grunde denn der Bruch mit dieser Tradition erfolgt ist. Zudem läßt Ostendorf die Zeitgrenze scheinbar etwas unbestimmt. Beim Hinweis auf die gute Bautradition spricht er meist vom 18. Jahrhundert. An anderer Stelle schließt er auch den Anfang des 19. Jahrhunderts mit ein.

Die Grenze, bis zu der die architektonische Kultur des 18. Jahrhunderts reicht, markiert sich in Wirklichkeit sehr scharf, besonders in Deutschland, wo ein gewaltiger Volkskrieg sowie tiefgreifende politische und soziale Umwälzungen in seiner Folge beide Epochen trennen. Baugeschichtlich beginnt die neue Zeit mit dem Hellenismus, also mit einer Neuaufnahme der Antike in griechischer Form. Aber mit dieser rein baugeschichtlichen Betrachtung kommen wir nicht genügend in die Tiefe.

Das neuerwachte Interesse für die Formenwelt der Griechen war zweifellos nicht das treibende Moment, sondern nur ein sekundäres. Die Kenntnis dieser Formen war ja schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet worden.[1]) Aber es ist bezeichnend, wie hier ein Vertreter dieser Epoche, J. F. Blondel,[2]) den Versuch beurteilt, mit diesen Formen die Autorität der bestehenden Lehrmeinung umzustoßen: Für ihn ist diese Formenfrage gar keine Frage der Baukunst, sondern des guten Geschmacks — „et en matière de goût les discussions ne sont d'aucun poids".

Die wirkliche Ursache für den vollständigen Bruch mit aller guten Bautradition lag vielmehr im tiefsten Grunde in der Veränderung, welche die Baukunst in ihrer Stellung innerhalb der Einzelpersönlichkeit und damt auch im Gesichtskreis der Gebildeten erlitt. Es würde zu weit führen, die Kunststimmung des beginnenden 19. Jahrhunderts aus den Veränderungen im geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Leben heraus im ganzen Umfange zu analysieren.[3]) Ich will nur einige für die Entwicklung des Bauwesens besonders markante Züge des Gesamtbildes hier entwerfen:

[1]) Le Roy, les ruines des plus beaux monuments de la Grèce, erschien im Jahre 1758.
Stuart u. Revett, the antiquities of Athens erschienen im Jahre 1762.

[2]) A. A. O. Band II.

[3]) Ein sehr gutes Bild davon gibt Werner Sombart in „Die Deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert", 1913.

Der Schwerpunkt aller Interessen liegt durchaus auf dem rein geistigen, dem literarischen Gebiet, Kunstfragen sind daher in erster Linie von literarischen Stimmungen abhängig. Die entsprechend verringerte Bedeutung der Baukunst für den ganzen Interessenkreis macht sich am besten bemerkbar durch das Sinken des allgemeinen Niveaus der fachlichen Bildungsstätten, die aus Akademien zu Fachschulen werden. Im Gegensatz dazu hebt sich die Stellung der Universitäten in der kulturellen Geltung. Die Verbindung der Architekten mit dem geistigen Leben dort löst sich ganz.

Ganz entsprechend sinkt die Stellung des Architekten im geistigen und sozialen Leben.[1]) Der Umfang der Aufgaben schrumpft merklich zusammen. Die großen städtebaulichen Aufgaben, die ihm einst auch in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht eine führende Stellung sicherten, verschwinden vollständig. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist schließlich die Abhängigkeit der Baukunst von den literarischen Führern des geistigen Lebens, wobei die architektonischen Lebensäußerungen in den geistigen Strömungen eine durchaus subalterne Rolle spielten. Nur in dieser Rolle wurde die Baukunst gezwungen, mit ihrer Tradition zu brechen, nicht aus ihren eigenen Bedürfnissen heraus. Wenn aber die Führer auf dem geistigen Gebiet die Parole des Hellenentums ausgaben, so ist das an sich aus der Bedeutung verständlich, die den Geistesschätzen der Griechen für die Neugeburt der Zeit zukam. Damit war jedoch für den Wert der griechischen Bauformen oder den Unwert der bisherigen Bauweise gar nichts bewiesen. Alle späteren Versuche, den Hellenismus für die Baukunst nun auch innerlich aus ihren besonderen Bedürfnissen heraus zu begründen, wie Boettichers Tektonik der Hellenen und Sempers Stil können wir an der Hand der Tatsachen als erfolglos ansehen.

Noch klarer wird uns das Abhängigkeitsverhältnis des architektonischen Lebens von rein literarischen Strömungen, wenn wir die gleichzeitig mit dem Hellenismus verlaufende Bewegung für die Wiedererweckung der mittelalterlichen Baukunst beobachten. Die Abhängigkeit ist hier mehr eine literarisch-politische; denn es ist natürlich kein Zufall, daß der Hellenismus seine Pflegestätte mehr in dem mit Kant-

[1]) Ich denke dabei besonders an die älteren deutschen Architekturtheoretiker, wie Sturm und Peuther, die Universitätslehrer, oder wie Schübler Mitglieder wissenschaftlicher Sozietäten waren.

schem Geist durchtränkten Preußen fand, während die geistige Stimmung der deutschen Mittel- und Kleinstaaten den Nährboden für den mittelalterlichen Kunstbetrieb abgab. Das treibende Moment ist auch hier eben nicht ein dem inneren Wesen nach architektonisches, sondern die neue nationalpolitische Stimmung.

Daß bei beiden Richtungen nur diese innere Unselbständigkeit gegenüber den geistigen Strömungen der Zeit zum vollständigen Bruch mit der Vergangenheit führte, wird vollends durch die Tatsache erwiesen, daß beide, trotz aller trennendeo Anschauungen, in dem einen Gedanken sich restlos zusammenfinden: nämlich in der fanatischen Ablehnung des architektonischen Erbes des 18. Jahrhunderts, „der Zopfzeit". Die Urteile, die über die Barockzeit aus dieser Stimmung hervorgehen, sind für uns unter anderem Gesichtspunkt heute kaum noch verständlich. In diesem Punkt konvergieren eben alle Strömungen, mit denen die Architektur des 19. Jahrhunderts ins Leben tritt. Nur handelt es sich dabei um ein rein negatives und noch dazu ein politisches Moment: es ist die Abneigung gegen die sozialen und politischen Verhältnisse, in denen nicht die Baukunst selbst, wohl aber ihr Aufgabenkreis in der Barockzeit fest verankert war. Man muß dabei berücksichtigen, in wie hohem Grade die architektonische Kultur in dieser Zeit eine intereuropäische mit unbestrittener französischer Führung war und wie in demselben Grade der nunmehr von den geistigen Führern bekämpfte Absolutismus der Hauptförderer der Baukunst war. Ich habe an den Eingang dieser Epoche neuzeitlicher Architektur den Namen Schinkel gesetzt, nicht nur weil seine Wirksamkeit die Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts einleitet, sondern auch weil er nach der Bedeutung und der Art seiner Persönlichkeit als ein Vertreter seiner Zeit κατ' ἐξοχήν gelten darf. Es ist deswegen auch nur zu natürlich, daß seine künstlerische Geltung in allem Wirrsal der modernen Entwicklung die längste Dauer vor allen anderen künstlerischen Erscheinungen erwiesen hat.

So glaube ich nunmehr die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen bestimmt zu haben, noch eingehender aber ihre Kontraste und ihre Wesenverschiedenheit. Wenn nun Ostendorf auch im Anfang des 19. Jahrhunderts noch die von ihm gesuchte gute Bautradition findet, so liegt darin kein Widerspruch. Denn eben wegen des rein literarischen Ursprungs der neuzeitlichen Kunst ist die ältere Tradition zunächst nur bei den vom geistigen Leben berührten Führern

abgerissen; das weite Feld der kleinbürgerlichen Baukunst, die wir heute als „Biedermeierstil“ bezeichnen, blieb davon naturgemäß unberührt. Hier dauerte es wegen des größeren Abstandes von den Centren des geistigen Lebens länger, bis die letzten Quellen versickerten.

Wir müssen auf die weitere Entwicklung der mittelalterlichen Schule näher eingehen, weil sie durch die Persönlichkeit Carl Schäfers auf Ostendorfs eigene Entwicklung den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Ostendorf ist ein Schüler Schäfers. Es braucht nicht betont zu werden, daß in den sechs Büchern vom Bauen Berührungspunkte mit dieser Schule nicht vorhanden sind. Das geht ja schon aus ihrer Tendenz hervor, sich aus der Einflußsphäre des 19. Jahrhunderts innerlich zu befreien. Aber der Einfluß Schäfers machte sich bei Ostendorfs persönlicher Entwicklung doch in anderer Weise sehr stark geltend. Ueberhaupt erlangte gerade durch die Persönlichkeit Schäfers die mittelalterliche Schule in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts eine eigene Bedeutung.

Die Ideengänge dieser Schule sind ursprünglich — wenn wir den Maßstab der Ostendorfschen Theorie anlegen — auch nur rein tektonische; d. h. die Forderungen beziehen sich immer nur auf das Verhältnis der Formen zu den konstruktiven oder nach Boetticher „tektonischen“ Funktionen der Glieder. Demgegenüber treten die primären Forderungen architektonischer Art zurück. Denn auch nach ihrem positiven Gehalt, nicht nur in ihrer vorher gewürdigten negativen Tendenz, zeigen die beiden Richtungen trotz aller Verschiedenheiten des beiderseitigen Formenprogramms, daß sie beide in der gleichen architektonischen Atmosphäre des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Von allen Vertretern dieser mittelalterlichen Schule ist aber keiner so tief in den handwerklich-technischen Geist seines architektonischen Ideals eingedrungen wie Schäfer, und es ist sein besonderes Verdienst, auch seine Schüler zu einer außerordentlichen Vertiefung ihrer Anschauungen nach dieser Richtung hingeleitet zu haben. Und hier war Ostendorf allerdings der Schüler Schäfers im eigensten Sinne des Wortes. Auch in der Technik seiner architektonischen Schöpfungen verleugnet er diese Schule nie.

Der weitere Ausbau der durch Schäfer angeregten Studien war eines der Lebensziele Ostendorfs. Im Jahre 1908 erschien die Geschichte des Dachwerks. Sie ist Schäfer zugeeignet. Eine Anzahl kleinerer Aufsätze sind in Fachzeitschriften erschienen. Ostendorfs Nachlaß enthält eine Gesamtgeschichte der mittelalterlichen Baukunst, deren Erscheinen er kurz vor

Kriegsausbruch noch vorbereitet hatte. Sie umfaßt ein ungeheuer reichhaltiges Material eigener Aufnahmen, wie es nur Ostendorfscher Fleiß zusammenbringen konnte.

Die Begrenztheit der architektonischen Anschauung, die durch den Grundsatz, die ganze Formengebung in erster Linie von der Technik und Konstruktion abhängig zu machen, herbeigeführt wird, muß die schöpferische Tätigkeit hemmend beeinflussen. Grade die Schäfersche Doktrin mit ihrer Versenkung in die handwerklichen Reize der alten Schöpfungen enthielt in ihren Konsequenzen eigentlich immer einen latenten Kampf mit aller modernen Technik, weil auf diese ein solch formal-tektonisches Formenprogramm meist nicht anwendbar war. Es ist das Tragische in Schäfers Persönlichkeit, daß er auf diese Weise niemals aus den Konflikten mit dem „Modernen" herauskam und daß sich seine reiche schöpferische Begabung schließlich an diesen Hemmungen verbrauchte.

Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts vollzog sich nun der große wirtschaftliche Aufschwung, der den deutschen Architekten eine ungeahnte Fülle neuer großer Aufgaben in den Schoß warf. Es entstanden in verhältnismäßig kurzer Zeit Monumentalbauten von einem Umfang, wie ihn die bescheidenen Verhältnisse früherer Jahrzehnte nicht gekannt hatten: das Reichsgericht, das Reichstagshaus, der Berliner Dom, die großen Rathäuser der emporgewachsenen Städte, die großen Verwaltungsgebäude der ständig wachsenden Verwaltungskörper, Museumsbauten und Schulbauten in unabsehbarer Zahl; in der Gesamtheit ein Bild des Aufstieges unseres Bauwesens — wenigstens in materieller Beziehung. Eine ungeheure Arbeit mußte von den Architekten bewältigt werden, um die Raumgestaltungen zu schaffen, die den ins Riesenhafte gewachsenen Bedürfnissen genügen konnten. Auch Ostendorf hat mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit an dieser Arbeit teilgenommen. Ich denke dabei an den Wettbewerb zum Dresdener Rathausbau und an seine Beteiligung an der Entwurfsaufstellung für das Berliner Oberverwaltungsgericht. Die praktische Durchführung einer der großen Aufgaben hat das Schicksal ihm leider nicht vergönnt. Der Bau der Landeskasse in Karlsruhe und des physikalischen Instituts in Heidelberg, die in seiner Karlsruher Zeit entstanden, sind würdige Denkmäler seines Schaffens, aber ihrer Art und ihrem Umfang nach doch keine Aufgaben für die Betätigung seiner Schaffenskraft.

XIX

Ziehen wir — um zu einem Schlußbild zu gelangen — das Gesamtergebnis aus der zum Schluß so rapid verlaufenen Entwicklung der deutschen Architektur, so müssen wir doch gestehen: zu einer klaren Erfassung eines einheitlichen künstlerischen Zieles ist sie auf diesem Wege nicht gelangt. Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist im wesentlichen die gleiche geblieben.

In der Zeit des Barock hatte ein hervorragender Neubau entsprechend der anderen Wesensart der Zeit für die architektonische Entwicklung des ganzen Kulturkreises eine schulbildende Kraft; man denke an St. Peter in Rom, an Versailles! Bei uns entstand wohl einmal ein starkes Zentrum des architektonischen Interesses, wie seiner Zeit bei dem Bau des Reichstagshauses. Aber es hatte doch nicht die nötige Tiefe und verschwand schließlich bald, ohne solche Wirkung hinterlassen zu haben.

Sollte darin der Beweis liegen, daß die Einigung auf ein gemeinsames künstlerisches Ziel für uns doch einen Anachronismus bedeutet? Durchaus nicht. Denn die mit der Wende des Jahrhunderts etwa ansetzende Baustimmung zeigt sogar einen ganz überwiegenden Trieb, sich auf der Basis einer gemeinsamen Anschauung zusammenzufinden. Der Unterschied ist nur, daß sich diese Bewegung in unserm Zeitalter der Demokratie und Presse auf der breiten Grundlage der großen Oeffentlichkeit aufsetzt, während sie sich ehemals an ein architektonisches Meisterwerk ankristallisierte. Die bewußte Kraft dieser Stimmung erweist sich am klarsten aus ihrem Niederschlag, wie es in der großen Bewegung der Architektenschaft für die Baupflege in Stadt und Land, in der Bauberatung, im Heimatschutz und derartigen gemeinsamen Aktionen zutage tritt. Damit ist aus dieser Stimmung ein gemeinsamer Wille erwachsen, und wie stark dieser Wille ist, zeigt sich wiederum an seinem Einfluß auf die Gesetzgebung. Die Gesetze gegen die Verunstaltung, die Durchdringung der Bauordnungen und des Städtebaues mit den aus dieser Stimmung entsprungenen gemeinsamen Ideen sind ein Zeichen seiner Macht.

Freilich können wir nur erst von einer Baustimmung sprechen, nicht von einer konkreten Anschauung. Aber der Wille zu einer gemeinsamen Wirkung zwingt auch zur weiteren gegenseitigen Annäherung auf der Grundlage bestimmter ideeller Forderungen. Diese können aber, wenn sie zur Annäherung führen sollen, niemals einen besonders starken Ton auf die voraussetzungslose individuelle Ein-

gebung der Einzelpersönlichkeit legen. Im Gegenteil: Wenn sich aus dieser Stimmung eine künstlerische Maxime für den Einzelnen ableiten läßt, so kann sie immer nur lauten: suche jede Abweichung von dem vorhandenen guten Muster vor deinem künstlerischen Gewissen aus der inneren Notwendigkeit deiner neuen Aufgabe zu begründen. Damit ist aber der Boden für die Anknüpfung einer festumrissenen Tradition geschaffen, und das ist die Voraussetzung für einen Gemeinschaftswillen, der sich als Macht durchsetzen will. Hiermit hat aber die Architektur erst wieder begonnen ein ins wirtschaftliche Leben eingreifender Kulturfaktor zu werden. Solche Entwicklung läßt sich nicht rückgängig machen, und daraus ergibt sich wiederum, daß wir diese Baustimmung nicht als eine vorübergehende, sondern als eine sich allmählich zu einer festen Anschauung verdichtende Atmosphäre ansehen dürfen.

Wenn beim Erscheinen der Ostendorfschen Theorie des Entwerfens schon von anderer Seite darauf hingewiesen wurde, daß die Lehre Ostendorfs der Baustimmung der Zeit wohl entspräche, so ist das unzweifelhaft richtig herausgefühlt. Die Stellung des Ostendorfschen Werkes innerhalb und zu dieser Zeitstimmung ergibt sich folgendermaßen: Es stellt den ersten Versuch dar, aus dem inneren Wesen der Baukunst Forderungen zu begründen, und diese Forderungen laufen mit zwingender Logik auf bestimmte vorhandene Traditionen aus — die großen architektonischen Traditionen des 18. Jahrhunderts. Damit entsteht aus der Stimmung eine konkrete Anschauung. Aus dem Fühlen wird ein Verstehen. Das Wollen bekommt ein Ziel.

Hier liegt die Verbindungsstelle, an der sich das Lebenswerk Ostendorfs als ein wesentliches Glied in die Entwicklung einfügt. Der Erfolg, den der I. Band der sechs Bücher vom Bauen gehabt hat, zeigt, daß die von Ostendorf hinterlassene Saat im Aufgehen ist.

Im Felde, den 7. Februar 1918.

SACKUR,

Professor an der Großh. Techn. Hochschule in Karlsruhe.

Das eigentliche Ziel der Baukunst ist das, Räume zu schaffen. So wurde es bei den Römern, im Mittelalter und in den früheren und späteren Zeiten der Renaissance verstanden. Dieses Ziel scheint jetzt einigermaßen verschoben und verdunkelt zu sein. Als Aufgabe des Baukünstlers gilt heute im allgemeinen eher die äußere Bildung der die Räume umschließenden Massen zu einem architektonischen Monument. Wenn das auch gutenteils wohl damit zusammenhängt, daß immer mehr die Hauptaufgabe der Zeit das vielräumige Wohnhaus geworden ist, so zeigt doch schon diese offenbar nicht ganz richtige Auffassung von der Baukunst, daß sie gewiß nicht in einer Zeit gesunden Gedeihens steht. Wir wollen uns indessen zunächst mit dieser nun einmal vorhandenen Anschauung abfinden und wollen danach als einfachere Aufgaben die gelten lassen, mehrräumige, von allen Seiten gleichmäßig sichtbare Wohnhäuser zu entwerfen. Mit der Besprechung solcher Aufgaben wollen wir versuchen, die Vorstellungen und Begriffe klar darzulegen, welche den künstlerischen Teil der Tätigkeit des Architekten umfassen.

Da haben wir denn zuerst festzustellen, was unter „Entwerfen" zu verstehen ist.

Jeder überlegende Architekt wird sich Rechenschaft geben müssen von der merkwürdigen Tatsache, daß die architektonische Gesamtleistung von heute ein so wirres und kunterbuntes Aussehen hat, und daß dagegen das Schaffen irgend einer Zeit vor 1820 oder 1830 — von einigen Ausnahmen wird noch die Rede sein — so einfach und geschlossen erscheint; er wird — welcher Anschauung hinsichtlich des Stiles er immer sein mag — ohne weiteres zugeben, daß heute die Anzahl der befriedigenden Bauten sehr gering, die der mißlungenen außerordentlich groß ist, und daß auf der anderen Seite — z. B. noch im 18. Jahrhundert — eigentlich schlechte Bauten selten sind. Und er wird diesen offenbaren Vorsprung des 18. Jahrhunderts nicht etwa darauf allein zurückführen wollen, daß in jener Zeit die Bauten nur von qualifizierten Baumeistern (die Künstler oder Handwerker waren) hergestellt wurden. Wenn in früheren Zeiten ersichtlich eine durchaus einheitliche und allen gemeinsame Anschauung über architektonische Dinge herrschte, wenn es damals eine „Baukultur" gab, so ist heute von solcher gemeinsamen Grundanschauung gar nicht mehr die Rede. Wollte man heute eine Reihe von deutschen Architekten fragen, was sie unter „Entwerfen" verstehen, man würde, wenn über-

haupt eine verständliche, so doch überall eine anders lautende Antwort erhalten.

Wollen wir nun erfahren, was Entwerfen heißt, so können wir das also durch eine Untersuchung der heutigen architektonischen Leistung kaum feststellen, da ihr eben die positiven gemeinsamen Grundzüge zu fehlen scheinen. Jede frühere Zeit aber gibt durch ihre hinterlassenen Bauwerke dem, der sich um sie bemüht, über diese wichtigste Frage eine klare und unzweideutige Auskunft.

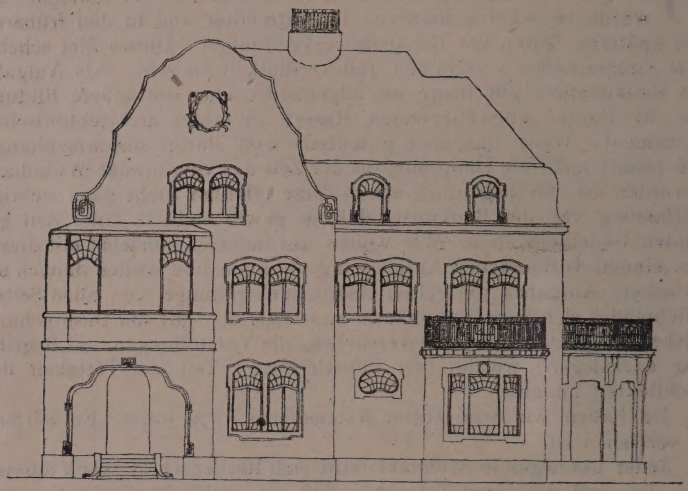


Abb. 1.

Freilich muß man zu fragen verstehen. Man darf nicht alles ohne weiteres für bare Münze nehmen, darf nicht ein historisches Baudenkmal wie ein modernes beurteilen wollen. Man muß es als ein Produkt der Zeit seiner Entstehung zu begreifen versuchen, als ein Glied in einer auf mannigfache Weise beeinflußten Entwicklungsreihe. Man muß deshalb die baugeschichtlichen Tatsachen kennen. Man muß z. B. wissen, daß die mittelalterliche Baukunst den für sie wichtigsten Bautyp, den der dreischiffigen Basilika, aus der spätrömischen Kunst übernommen hat, übernehmen mußte, und daß sie sich eigentlich erst in der Zeit der frühen Gotik, in der Zeit der erstehenden Bettelorden und der aufblühenden Stadtgemeinden von diesem überkommenen und dem Bedürfnis doch längst nicht mehr entsprechenden, aber geheiligten Bautyp einigermaßen freimachen konnte. Man darf daher diese basilikale dreischiffige, mit Kreuzschiff und Apside schon in der altchristlich-römischen Kunst ausgestattete und in frühmittelalterlicher

Zeit noch weiter gegliederte Kirche nicht ohne weiteres für das überlegte architektonische Ideal der mittelalterlichen Baukunst ansprechen, obgleich sie das überlieferte Ideal war. Man muß an einer anderen Stelle daran denken, daß es Zeiten des Übergangs gibt für die Bautypen sowohl als für die Formen und Konstruktionen, und daß die Bildungen solcher Übergangszeiten immer etwas Unausgeglichenes an sich tragen: Als zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Deutschland die in Nordfrankreich ausgebildeten gotischen Formen und Konstruktionen bekannt wurden, wendete sich ihnen — wie einer neuen Mode — das Interesse der jüngeren Architekten so ausschließlich zu, daß die

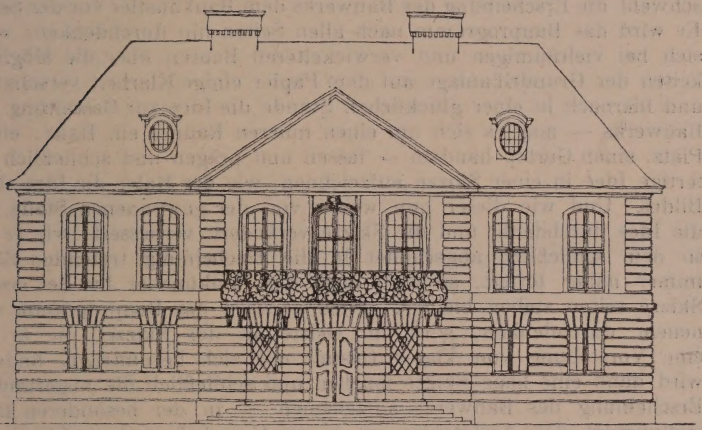


Abb. 2.

Architektur darüber oft vergessen wurde; die sehr minderwertige Kreuzschiffassade der Stiftskirche in Wimpfen im Tal ist ein ausgezeichneter Beleg für diese Tatsache.

Fragt aber der gebildete Architekt die alte Kunst, was sie unter Entwerfen verstand, so erhält er zum Schluß die Antwort, daß Entwerfen heißt: die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm finden, wobei „einfach“ natürlich mit bezug auf den Organismus und nicht etwa mit bezug auf das Kleid zu verstehen ist. Denken wir einmal auf der einen Seite an eine „moderne“ Villa (Abb. 1 u. 3), auf der anderen an ein Landhaus des 18. Jahrhunderts (Abb. 2 u. 4), die ja doch beide Bauten mit vielen und nicht ganz gleichartigen Räumen sind. Dort eine ganz unfaßliche Kompliziertheit der Erscheinung, hier eine vergleichsweise große Einfachheit. Jeder Architekt — wenn anders er es wirklich geworden ist — könnte die klare Erscheinung des Landhauses für Jahre nicht vergessen, dagegen die willkürlich verworrene

der Villa auch nicht für einige Stunden festhalten. (Dagegen wolle man nicht einwenden, daß diese verworrene Erscheinung nur äußerlich willkürlich sei, durch die besondere Anordnung des Inneren aber bedingt. Solche Anordnung kann auf mancherlei Art zur Zufriedenheit des Bauherrn erreicht werden, und zwar auch so, daß sie eine einfache und klare Gestaltung des Äußeren zuläßt; ja, der Wille zu einfacher Gestaltung des Äußeren fördert geradezu die Klarheit der inneren Disposition.) Nun ist aber ein Bauwerk — wenn anders es ein Kunstwerk ist — eine mit Baumaterialien zur körperlichen Erscheinung gebrachte künstlerische Idee, wie ein Bild eine in Malmaterialien ausgeführte künstlerische Idee ist. Bevor er sie zu Papier bringt, schwebt die Erscheinung des Bauwerks dem Baukünstler vor der Seele. Er wird das Bauprogramm nach allen Seiten hin durchdenken, wird sich bei vielräumigen und verwickelteren Bauten über die Möglichkeiten der Grundrißanlage auf dem Papier einige Klarheit verschaffen und hiernach in einer glücklichen Stunde die Idee zur Gestaltung des Bauwerks — mag es sich um einen inneren Raum, ein Haus, einen Platz, einen Garten handeln — fassen und prägen und schließlich die fertige Idee in einer Skizze aufzeichnen: wie der Maler die Idee eines Bildes. Und wie dieser nun weiter von der gewonnenen Stelle aus die Idee durchdenkt und die Skizze verändert, verbessert, wie er sie so dem schließlich abgerundet in die Erscheinung tretenden Bilde immer näher bringt, so wird auch der Baukünstler bei der ersten Skizze selten stehen bleiben. Auch er wird das Bauprogramm von neuem durchdenken, wird im Geiste an der Skizze, die er als eine Vorstellung von klarer Gestalt mit sich herumträgt, ändern, wird dann eine neue Skizze machen und schließlich die abgerundete Erscheinung des Bauwerks aufzeichnen — in der besonderen Darstellungsart des Architekten, d. h. in Grundriß und Aufriß (oder Schnitt).

Wenn das wirkliche architektonische Kunstwerk auf solche Weise entsteht — und wer wollte das leugnen — und also eine mit Baustoffen zur körperlichen Erscheinung gebrachte künstlerische Idee ist, so kann wohl das Landhaus (Abb. 2 u. 4), nicht aber die Villa (Abb. 1 u. 3) ein Kunstwerk sein. Denn sie ist in ihrer wirren Kompliziertheit als eine Idee schlechterdings nicht faßbar. Sie ist entstanden, wie fast alle Bauwerke von heute entstehen. Der Architekt hat gar keine künstlerische Idee gehabt, überhaupt keine Vorstellung. Er hat nach dem Programm den Grundriß aufgezeichnet, so daß die geforderten Räume möglichst praktisch angeordnet sind. Und dann hat er zu dem Grundriß einen Aufriß gezeichnet, so gut es gehen wollte (und war dabei im besten Falle von einem gewissen Takt geleitet). Er hat keine Ahnung davon gehabt, daß der Grundriß nichts weiter ist als die Horizontalprojektion des in der Idee gefaßten und zu Papier gebrachten körperlichen Gebildes. Für ihn besteht der Grundriß zu eigenem Recht (wie in den Beurteilungen der Wettbewerbspreisgerichte,

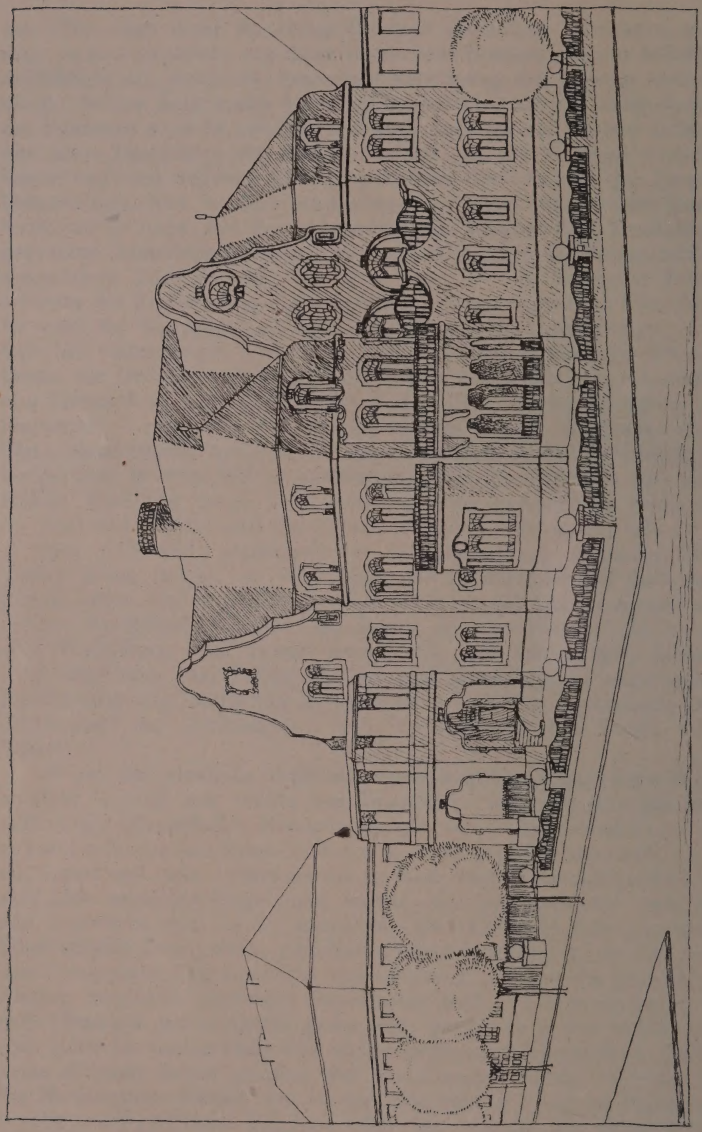


Abb. 3.

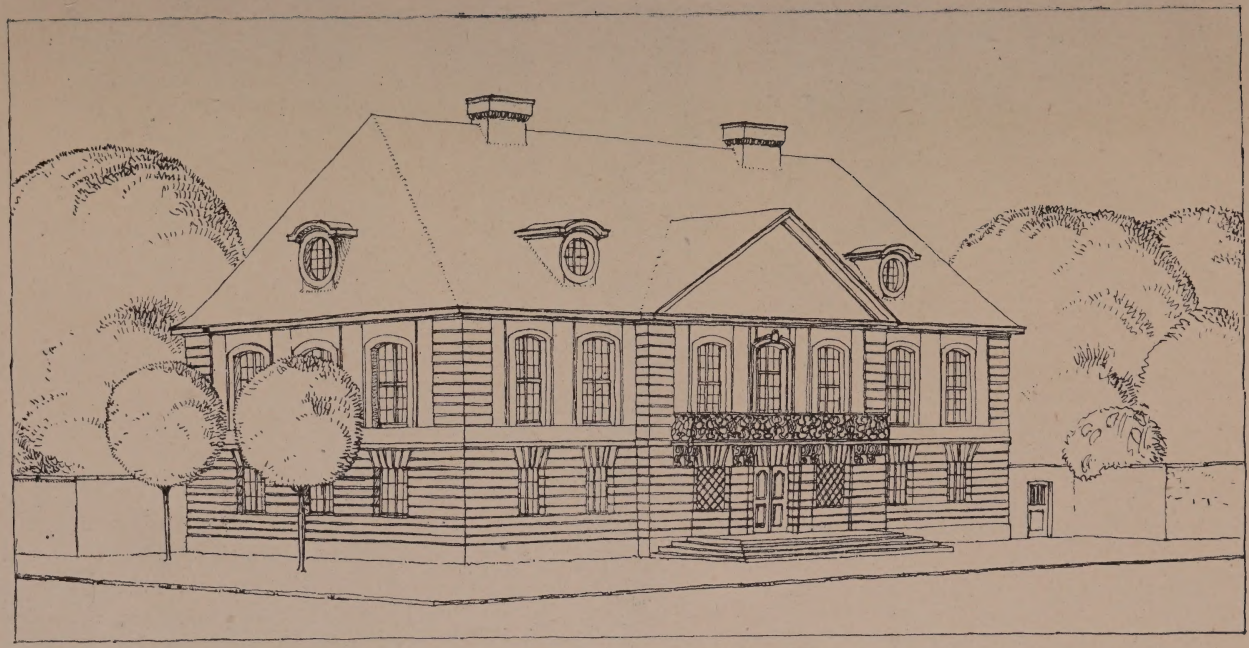


Abb. 4.

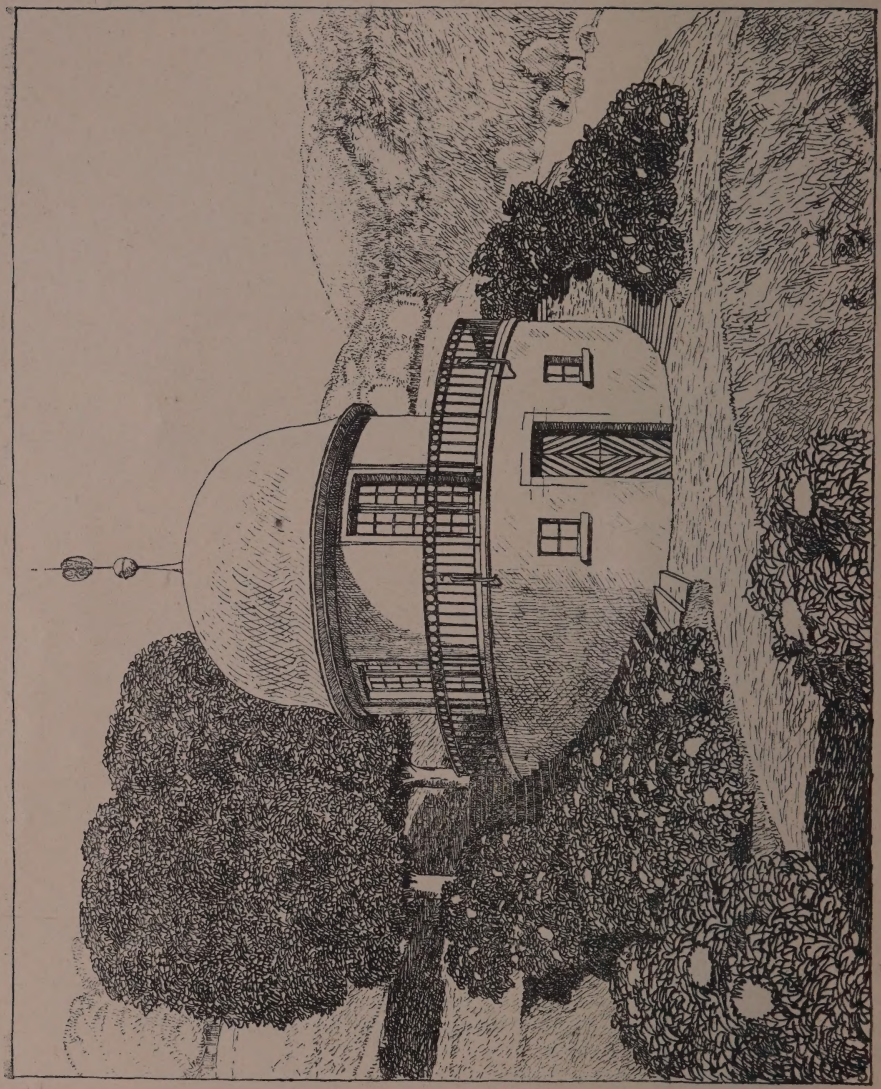


Abb. 5.

wo es etwa heißt: der Grundriß ist recht gut, der Aufriß steht nicht auf derselben Höhe).

Die Idee für die körperliche Erscheinung ist das erste, der Grundriß entsteht erst unter der Herrschaft der Idee. Das wird heute, nachdem so lange der Grundriß die Herrschaft gehabt hat, für kompliziertere Aufgaben nicht mehr ohne weiteres klar sein. Aber für

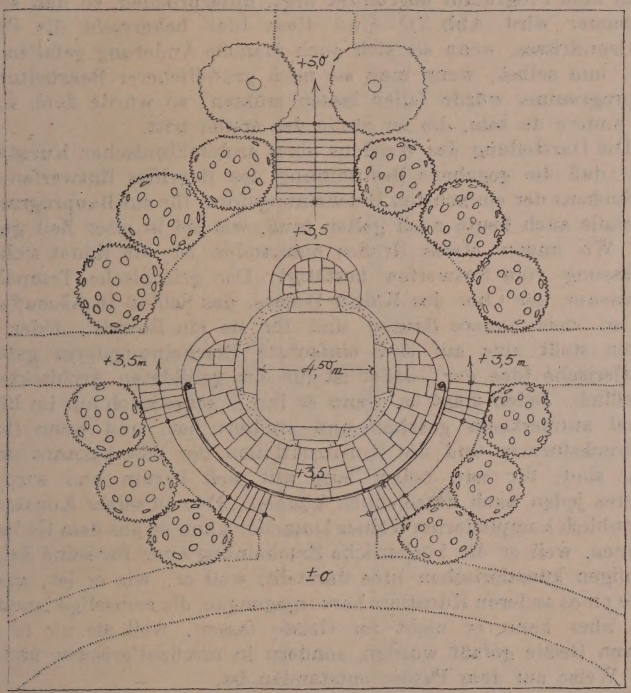


Abb. 6.

einfache wird man den Satz gern gelten lassen: für ein kleines Gartenhaus z. B., das in einem ansteigenden Garten an aussichtsreicher Stelle liegt und gelegentlich für eine kleine Teegesellschaft benutzt werden soll (Abb. 5 u. 6). Da ist die Aufgabe so einfach, daß das Programm nicht erst durch Grundrißskizzen geklärt werden braucht; vielmehr können Aufriß und Grundriß als die Projektionen des körperlichen Gebildes der Idee ohne weiteres aufgezeichnet werden. Handelt es sich um ein kleines Wohnhaus, so ist die Idee auch noch ohne viel Versuche zu fassen. Und am Ende ist sie für jede, auch kompliziertere

Aufgabe doch zuerst da, wenn auch durch oft und vielfach wiederholte Grundrißversuche immer wieder an ihr geändert werden muß. Wenn eine Kaserne etwa entworfen werden soll, hat da nicht der wirkliche Architekt, ja hat nicht selbst der Dilettant sogleich eine Idee eines langgestreckten Gebäudes mit gleichen Achsen und gleichen Fenstern, nur in der Mitte, dort wo das Tor liegt, die Einförmigkeit, die in dem Programm begründet liegt, unterbrochen, so daß sie noch wirksamer wird (Abb. 7)? Und diese Idee beherrscht die Planung des Grundrisses, wenn sie sich auch manche Änderung gefallen lassen muß, und selbst, wenn man sie nach gründlicherer Bearbeitung des Bauprogramms würde fallen lassen müssen, so würde doch sogleich eine andere da sein, die an Stelle der ersten tritt.

Die Darstellung des Werdens eines architektonischen Kunstwerkes zeigt, daß die gegebene Bestimmung des Begriffes Entwerfen — als des Suchens der einfachsten Erscheinungsform für ein Bauprogramm — jedenfalls auch heute noch gelten muß, wie sie in alter Zeit gegolten hat. Wo immer etwas Großes entstanden ist, da findet sich diese Auffassung vom Entwerfen bestätigt: Der griechische Tempel, das Kolosseum, der Chor des Kölner Domes, das Schloß in Aschaffenburg und so viele andere Bauten sind für sie ein Beweis. Jeder dieser Bauten stellt eine auf eine einfachste Erscheinungsform gebrachte künstlerische Idee dar. Jeder ist für den gebildeten Architekten unvergeßlich. Jeden trägt er, wenn er ihn — sei es auch nur im Bilde — einmal aufmerksam gesehen und studiert hat, und wenn ihm die Ausdrucksformen und die Konstruktionen der Zeit bekannt und geläufig sind, für sein Leben lang mit sich herum und wird ohne weiteres jeden auch aufzeichnen können. Den in seiner Konstruktion unglaublich komplizierten Kölner Domchor kann er aus dem Gedächtnis zeichnen, weil er die körperliche Erscheinung einer für seine Zeit ganz geläufigen künstlerischen Idee darstellt, weil er, wie er ist, aus dem Kopfe eines anderen Künstlers hervorgegangen, die armselige „moderne“ Villa aber kann er nicht im Geiste fassen, weil sie nie in einem anderen Geiste gefaßt worden, sondern in unkünstlerischer und sinnloser Weise auf dem Papier entstanden ist.

Hier müßte nun noch gesagt werden, daß es sich beim Entwerfen selbstverständlich nur um wirklich künstlerische Ideen handelt, da an ihrer Stelle gar zu oft auch andere sich einschmuggeln. Wenn z. B. eine Kirche zum heiligen Kreuz gebaut werden soll, und der Architekt gibt dem Grundriß die Form eines Kreuzes, so ist das nicht etwa eine künstlerische Idee; oder wenn auf dem in Abb. 8 gezeichneten Platze eine Kirche mit Pfarr- und Küsterhaus erbaut werden soll, und der Architekt wollte den Turm, damit er weithin sichtbar ist, also aus repräsentativen Gründen in die Achse der Straße stellen, so wäre das wieder keine künstlerische Idee.

Die Hervorbringung eines architektonischen Kunstwerkes ist ohne Zweifel im Laufe der Zeit nicht leichter geworden, ist im Gegenteil

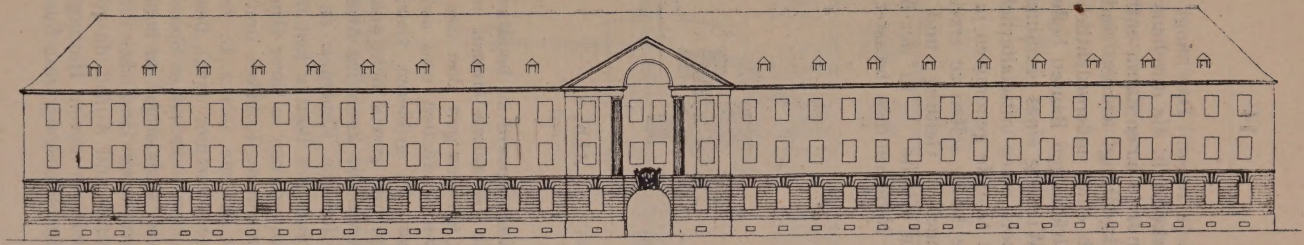


Abb. 7.

heute schwieriger, denn je zuvor. Das hängt damit zusammen, daß die einräumigen Bauwerke (d. h. die durchaus einräumigen oder jene, die in jedem Geschoß nur je einen Raum enthalten) immer mehr von den vielräumigen zurückgedrängt worden sind, und daß weiter neuerdings der Architekt sich einer außerordentlichen Sparsamkeit bei der Grundrißanlage der vielräumigen Bauten befleißigen muß. Die ohne weiteres überzeugende Wirkung eines einräumigen Gebäudes — etwa eines griechischen Tempels, eines mittelalterlichen Befestigungsturmes, des Kolosseums (das im Grunde genommen ja auch zu dieser Art zu zählen ist) — ist heute leider selten zu erreichen, weil nur wenige einräumige Bautypen noch in Geltung, und diese dann — wie die moderne protestantische Kirche — in der Regel auch noch durch eine zu große Zahl von Nebenräumen belastet sind.

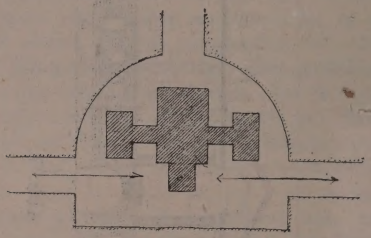


Abb. 8.

Das ist für unsere Kunst gewiß zu bedauern und ein arger Nachteil. Stellen wir uns in Gedanken einmal nebeneinander vor den verhältnismäßig kleinen einräumigen Bau des Rathauses in Münster mit seiner ganz selbstverständlichen und außerordentlich eindringlichen Wirkung und den viel größeren vielräumigen Bau des von Weinbrenner entworfenen und gewiß nicht unkünstlerichen Rathauses von Karlsruhe. Kein Architekt kann im Zweifel sein, auf welcher Seite der größere künstlerische Eindruck zu finden ist. Sind nun schon an Stelle der einräumigen Bauten fast überall die vielräumigen getreten, so sind diese neuerdings in ihrer Grundrißanlage durch die immer steigenden Ansprüche an Komfort und die dadurch bedingte Aufnahme vieler kleiner Räume (als z. B. im Wohnhausbau Bad, Abort, Kleiderablage, Speisekammer usw.), besonders aber durch die bei den hohen Bodenpreisen notwendige Sparsamkeit in den Raumgrößen außerordentlich viel schwieriger zu behandeln als früher.

Im 18. Jahrhundert wurde ein ländliches Pfarrhaus etwa so erbaut, wie es in Abb. 9 in Grund- und Aufriß dargestellt ist. Hinter dem Eingang eine breite Diele, in deren Hintergrund die Treppe zum Obergeschoß liegt, mit einem Ausgang zum Garten und einem Neben-

raum, und zu deren Seiten je zwei Räume (unter denen eine Küche) angeordnet sind. Da die Diele als Wohnraum mitbenutzt wurde, war der Raum nicht etwa unnötig groß. Im Obergeschoß sind eine Reihe von Schlafräumen untergebracht. Man ahnt, wenn man nur

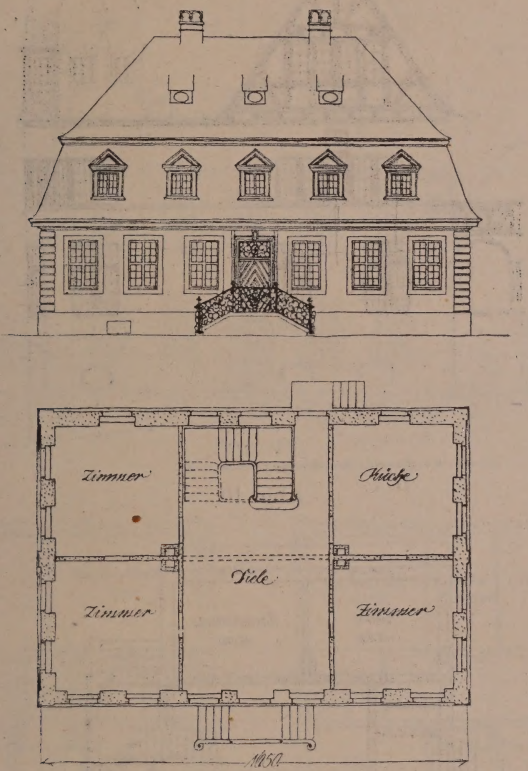


Abb. 9.

den Grundriß sieht, schon die einfache und klare Erscheinung des Äußeren. Der Bau ist von solcher Einfachheit des Organismus, daß die Idee dazu fast, ohne daß man den Bleistift zur Hand nehmen braucht, zu fassen ist.

Heute steht es anders mit solcher Bauaufgabe. Wenn etwa im Großherzogtum Baden der Fiskus ein ländliches protestantisches Pfarr-

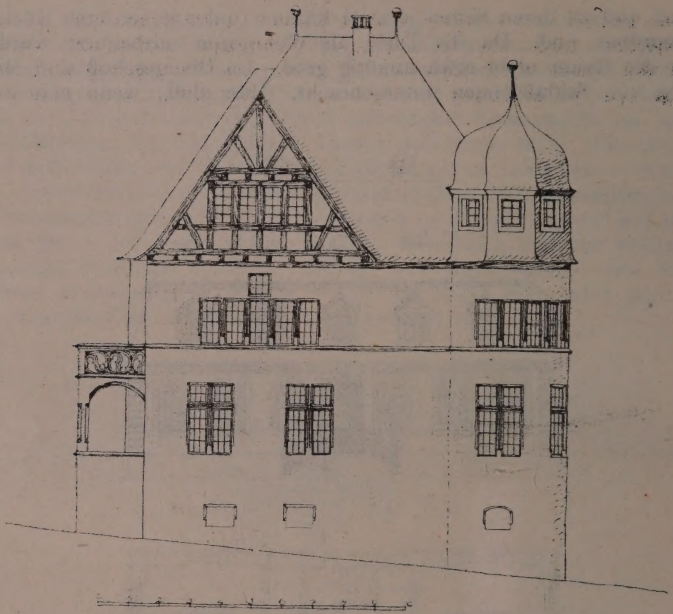


Abb. 10.

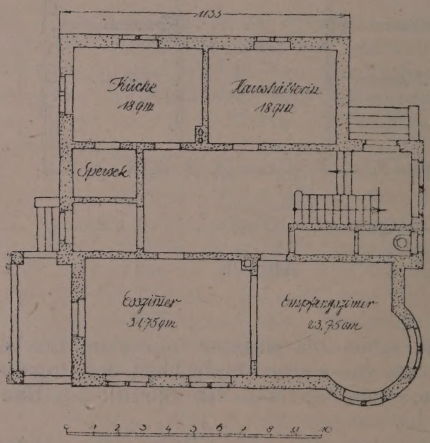


Abb. 11.

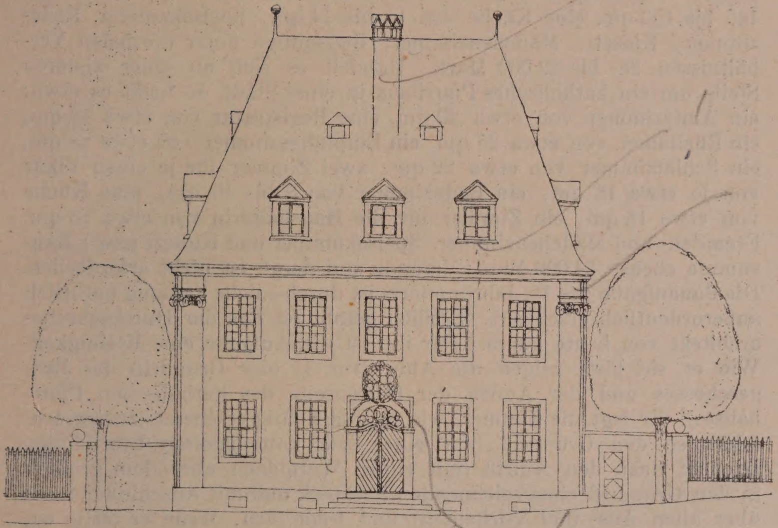


Abb. 12.

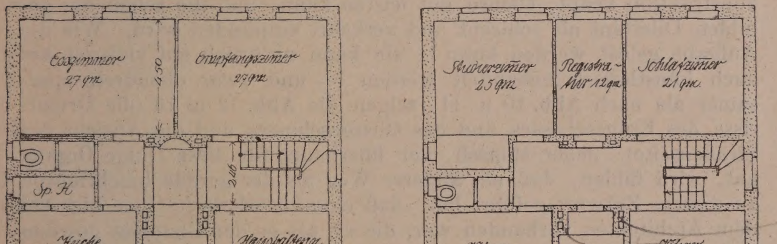

Esszimmer
27 qm
4.50
Empfangszimmer
27 qm
Sp. K
Küche
18 qm
450
2.50
4.00
Haushälterin
18 qm
Studierzimmer
25 qm
Registratur 12 qm
Schlafzimmer
21 qm
Vikar
18 qm
Bad
Vikar
18 qm
Meter

Abb. 13.

haus zu bauen verpflichtet ist, so lautet das Programm: ein Amtszimmer von 20 qm, sieben Wohn- und Schlafzimmer von zusammen 145 bis 150 qm, eine Küche von 12 bis 14 qm, Speisekammer, Badezimmer, Klosett, Mädchenzimmer; Bausumme unter normalen Verhältnissen 28- bis 29 000 Mark. Handelt es sich an einer anderen Stelle um ein katholisches Pfarrhaus in einer Stadt, so heißt es etwa: ein Amtszimmer von etwa 20 qm, eine Registratur von etwa 12 qm, ein Eßzimmer von etwa 25 qm, ein Empfangszimmer von etwa 25 qm, ein Schlafzimmer von etwa 22 qm, zwei Zimmer für je einen Vikar von je etwa 18 qm, ein Badezimmer von 8 bis 10 qm, eine Küche von etwa 18 qm, ein Zimmer für die Haushälterin von etwa 18 qm, Fremden- und Mädchenzimmer, Speisekammer und Klosett usw ; Bausumme ebenso 34 000 Mark; Veranda und dergl. ist nicht erforderlich. Die Bauaufgabe des 18. Jahrhunderts ist durch solche Fassung natürlich außerordentlich erschwert. Freilich empfindet das der Durchschnittsarchitekt von heute kaum. Für ihn ist die Aufgabe eine Kleinigkeit. Wie er sie löst, zeigen die Abb. 10 u. 11 (der Grundriß des Erdgeschosses und der Aufriß der Gartenseite des katholischen Pfarrhauses). Er legt die Zimmer, wie es ihm richtig erscheint, zusammen, erhält so den Grundriß (mit einer sehr komplizierten Umrißlinie), zeichnet dazu den Aufriß (mit einem Walmdach über dem größten in den Grundriß einzuzeichnenden Rechteck und mit Anschlußdächern über allen Aus- und Vorbauten) und freut sich, wenn er fertig ist, der „malerischen" Haltung. Aber dieses Verfahren hat ja mit Kunst nichts zu tun, ist nicht Entwerfen, sondern Zeichnen, ist eine Arbeit, die jeder Laie, wenn er nur die einfachsten Grundlagen der Baukonstruktion kennt, ebenso gut leisten kann, und die schon der gebildete Dilettant als schlecht und verkehrt empfinden wird. Wie die Aufgabe gelöst werden kann — sie kann natürlich auf vielerlei Art auch künstlerisch behandelt werden — und zwar obendrein sparsamer als nach Abb. 10 u. 11, zeigen die Abb. 12 u. 13 (die Grundrisse des Erdgeschosses und des Obergeschosses und die Ansicht der Straßenseite). Jeder Mensch, der überhaupt für diese Dinge Organe hat, wird fühlen, daß ein anderer Weg als der gerade beschriebene zu diesem Entwurf geführt hat, daß eine künstlerische Idee hier bei dem Architekten vorhanden war, die er, als er den Bauplatz gesehen und das Bauprogamm studiert hatte, faßte und die dann die Ordnerin seiner Gedanken blieb. Nicht zufällig entstand hier der Aufriß aus dem nach praktischen Gesichtspunkten aus Raumgrundrissen zusammengelegten Hausgrundriß, sondern, wie es bei einem wirklichen Entwurfe sein soll, der Aufriß (oder die Aufrisse, denn die der drei anderen Seiten sind durch die Grundrisse und die Straßenansicht schon bestimmt) ist das, was sich von der Idee auf die senkrechte, der Grundriß (oder die Grundrisse) das, was sich auf die wagerechte Ebene projizieren ließ. Wenn die Lösung um so vieles einfacher aussieht als jenes in Abb. 10, 11 u. 14 dargestellte unkünstlerische

Abb. 14.

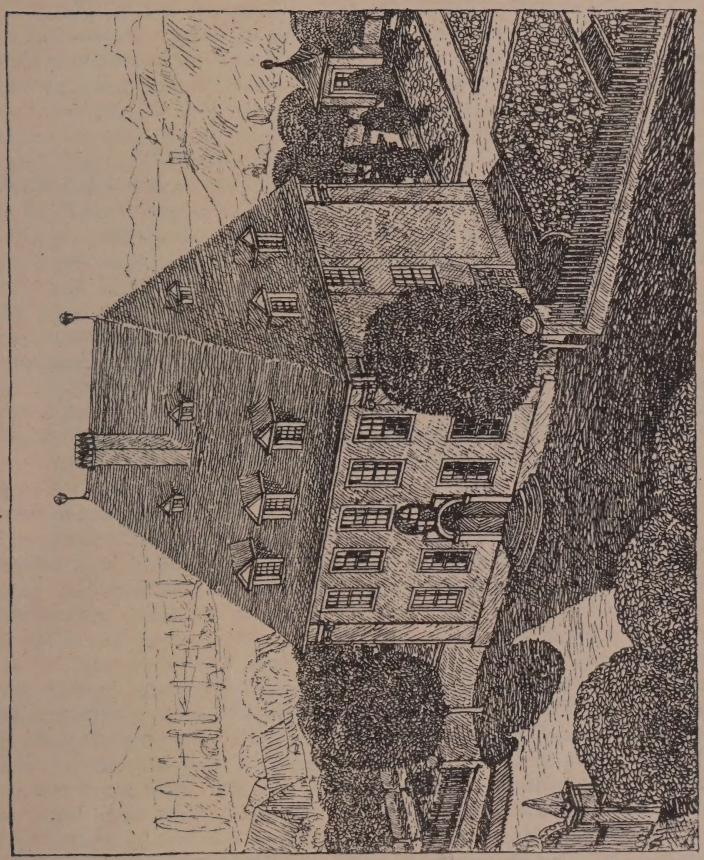
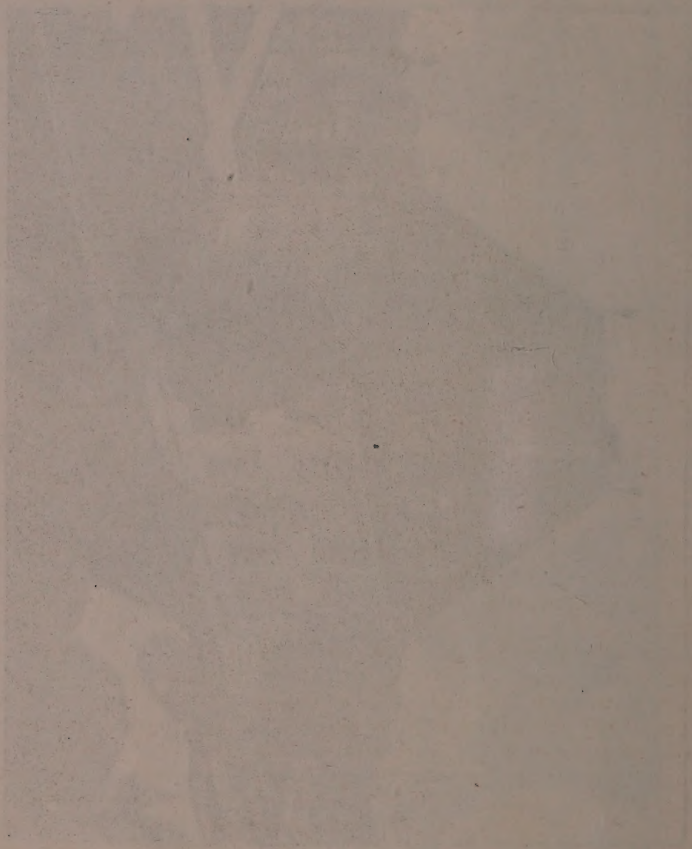


Abb. 15.



Gebilde, so ist doch der Aufwand an geistiger Arbeit, den dieser Wille zur Einfachheit bei dem knapp umschriebenen Programm erfordert hat, natürlich viel größer gewesen. Und viel schwieriger war es auch, hier zu einer einfachen Erscheinung zu gelangen als etwa bei jenem Pfarrhaus des 18. Jahrhunderts.

Zweifellos ist das in den Abb. 12, 13 u. 15 dargestellte Gebilde ein Kunstwerk. Aber in einem etwas anderen Sinne, als wir ihn heute mit diesem Wort verbinden, ein Kunstwerk, bei dem die persönliche Leistung des Architekten verhältnismäßig gering ist gegenüber der Leistung, die eine oder mehrere ganze Generationen vollbracht haben. Solche Bauten sind im 18. Jahrhundert und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts überall aufgeführt worden. Jeder ehrliche Maurer- oder Zimmermeister, wenn er einen Auftrag dazu erhielt, konnte solch ein Gebäude — wenn auch vielleicht derb oder gar roh in den Einzelformen — hinsetzen. Er hatte bei seinem Meister und der wieder bei einem anderen oder vielleicht bei einem Architekten gelernt, daß es so und nicht anders aussehen müsse. Jeder Architekt aber auch — und wäre es Balthasar Neumann gewesen — hätte das kleine Gebäude in gleicher Haltung entworfen und hätte nur im einzelnen etwa es interessanter und zarter und reicher gebildet. Der Typ war im Laufe des 17. Jahrhunderts entstanden, und da er gut und brauchbar war, hielt man an ihm fest. Er reichte auch aus und ward passend und bequem befunden für Hans so gut wie für Kunz. Denn Hans lebte im Grunde genommen genau so wie Kunz. Die Existenz solcher ganzen Generationen gemeinsamen Kunstwerke, das Vorhandensein einer allgemein gültigen Überzeugung in baukünstlerischen Dingen, einer Baukultur, ist eben der Grund für die oben berührte Tatsache, daß bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts wirklich schlechte Bauwerke kaum vorkommen. Übrigens gilt dasselbe natürlich für Malerei und Bildhauerei. Auch da finden wir neben den wirklichen Kunstwerken an Stelle der persönlichen und schlechten Leistungen der „Künstler“ des 19. Jahrhunderts in alter Zeit die unpersönlichen, aber guten, von dem Können ganzer Künstlergenerationen getragenen Bilder ehrlicher Malermeister und an Bildstöcken, Grabmälern, in Gärten und sonstwo Figuren, die gut und trefflich sind, weil sie einen festen Zusammenhang haben mit dem allgemeinen Können der Zeit. Das 18. Jahrhundert hatte noch, wie wir es nennen, eine „Tradition“. Wir haben sie heute nicht mehr. Damals wurden die Nichtkünstler unter den Architekten — und die haben immer die Mehrzahl der Bauten ausgeführt — auf dem richtigen Wege gehalten durch die allgemein geltende künstlerische Überzeugung, an die sie sich gebunden hielten; und diese Überzeugung wurde von den verhältnismäßig wenigen Künstlern geprägt und im Laufe der Zeit langsam und stetig gewandelt. Heute fehlt es an jeder allen Architekten gemeinsamen Überzeugung — es sei denn die, daß man Geld verdienen müsse —; ein allgemeines, von der ganzen Generation getragenes Kunstwerk

gibt es nicht mehr, kann es nicht mehr geben; denn jeder Architekt bildet sich ein, ein Künstler zu sein (es sind aber heute deren ebensowenig wie in alter Zeit) und will es beweisen dadurch, daß er sich anders gebärdet als sein Fachgenosse, will bei jeder Gelegenheit, bei dem winzigsten Bauwerk sich persönlich zur Geltung bringen. Welcher Hexensabbat mußte nicht bei solcher Gesinnung derer, die ihrer geistigen Veranlagung nach ohne Leitung ihren Weg allein nicht finden können, entstehen! Wir haben ihn heute überall vor Augen. Wie aber finden wir aus dieser Verworrenheit wieder heraus? Wie können wir wieder zu jenem glücklichen Zustand einer allen Architekten gemeinsamen künstlerischen Überzeugung gelangen? Können wir überhaupt wieder hingelangen? Das sind Fragen, auf die man sehr verschiedene Antworten erhalten wird. Auf Grund der Erfahrungen meiner Lehrtätigkeit könnte ich wenigstens das sagen, daß es durchaus möglich ist, einen großen Kreis sehr verschieden veranlagter und begabter, aber gebildeter und überlegender junger Architekten auf denselben Weg zu bringen, wo sie dann von selbst zu demselben Ziel gelangen werden, und ich habe danach — für mich — die feste Überzeugung gewonnen, daß es auch möglich sein muß, der ganzen Fachgenossenschaft die gemeinsame künstlerische Überzeugung zurückzugewinnen. Es ist das aber natürlich nicht so möglich, daß man der Jugend etwa eine persönliche Kunst lehrt; nur wenn man ihr eine allgemeine künstlerische Überzeugung vermitteln kann, innerhalb derer jeder einzelne zu seinem Recht kommen mag, wird ein Erfolg zu erwarten sein. Diese finden wir — für uns passend und uns verständlich — noch in einer uns nicht allzu fernliegenden Zeit, zu Ende des 18., zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Dort nehmen wir sie behutsam auf und führen sie in unsere Tage herein. Wir sind in der Zwischenzeit nicht so viel anders geworden, daß wir sie nicht mehr verstehen würden. Wir werden sie langsam ja auch im Laufe der Zeit ändern. Aber einstweilen und bis wir wieder fest im Sattel sitzen, eignen wir sie uns an, ohne viel darüber nachzudenken, ob sie in allen Teilen uns auch noch recht passe. Wir wollen froh sein, wenn wir wieder eine allgemein gültige Anschauung von unserer Kunst haben.

Was hat man doch, nachdem die Tradition zu Anfang des 19. Jahrhunderts einmal gebrochen war, anstatt diesen einzig möglichen und einzig notwendigen Schritt zu tun, seit jener Zeit nicht versucht, die verlorene Kunst wiederzugewinnen! Wie haben die Besten sich darum gemüht und sind doch nicht weitergekommen, deshalb nicht, weil sie an den Formen hingen, weil sie das Kleid für das Wesen nahmen. Die Formen aber sind für jede Zeit einer reifen Baukunst, und so auch im 18. Jahrhundert, nur die Mittel der Gestaltung gewesen, die Sprache des Architekten, in der er seine künstlerischen Ideen ausdrückt. Eine eigene selbständige Bedeutung ist ihnen in solcher Zeit nicht beigemessen worden. Freilich liegen zwischen den Zeiten der reifen Kunst Zeiten des Überganges, in Deutschland zu

Anfang des 13. und im 16. Jahrhundert. Da ist das Verhältnis zu den Formen ein anderes gewesen. Es wurden neue Formen damals eingeführt, im 13. Jahrhundert aus Frankreich, im 16. aus Italien. Und das Interesse der Architekten wandte sich diesen neuen Formen, wie das ja ganz natürlich ist, so sehr zu, so wichtig erschienen sie, daß man eine Zeitlang das Wesentliche der Architektur fast darüber vergaß. Das lassen denn auch die Bauten in diesen Zeiten des Übergangs, besonders aber im 16. Jahrhundert, wo — anders als im 13. Jahrhundert — die neuen Formen mit den alten gar keinen Zusammenhang mehr hatten, deutlich genug erkennen. Es sind wenige architektonische Kunstwerke unter den reich mit Formen geschmückten Renaissancegebäuden zu finden. Und es dauerte fast ein Jahrhundert, bis die Formen wieder zu dem wurden, was sie allein sein sollen, zu einem Mittel der Gestaltung, an das man gewöhnt ist, und mit dem man bequem umgeht, bis die Formen wieder zurücktreten und den Architekten zum Bewußtsein kommt, daß es etwas Wesentlicheres hinter dem Kleide dieser Formen gibt. Das um 1600 gebaute Schloß von Aschaffenburg ist wieder ein wirkliches Kunstwerk.

Wie in Deutschland ist es auch in Italien — ich erinnere z. B. an die oberitalienischen Bauten des 15. Jahrhunderts, an das sehr zu Unrecht so berühmte Hauptgesims des Palazzo Strozzi —, ist es überall gewesen. Immer, wenn die Formen im Vordergrund des Interesses standen, ist es mit der eigentlichen Baukunst nicht weit her gewesen, und als sie, zu Ende des 18. Jahrhunderts, am höchsten im Werte standen, ging die Baukunst an dieser Überschätzung der Formen zugrunde. So muß denn der Schluß wohl richtig sein, daß, da auch heute so viel Aufhebens von den Formen gemacht wird, es der Baukunst nicht eben gut gehen kann. Welcher Art im 19. Jahrhundert auch die Formen gewesen sein mögen, ob sie der antiken, der mittelalterlichen Kunst, oder der Kunst einer anderen Zeit entlehnt waren, oder ob es sich um die modernsten handelte, immer hat man sie für das Wesentliche genommen, hat man sich gestellt, als ob durch Nebeneinanderstellen schöner oder für schön gehaltener Formen schon ein Kunstwerk entstehen müsse. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die sogenannten modernen Architekten nicht um eines Haares Breite von ihren Vorgängern, die „gotisch“ oder „Renaissance“ bauten. Auch für sie haben die Formen an sich einen selbständigen Wert. Auch sie übersehen, in der Hauptsache nur mit den Formen beschäftigt, das Wesentliche.

Soll aber die Baukunst gesunden, so müssen die Formen wieder zu dem werden, was sie in allen guten Zeiten der Kunst waren, zu Mitteln der Gestaltung. Und diese Mittel, diese Sprache wird man heute, nach dem wilden Durcheinander, das wir in den letzten 80 Jahren erlebt haben, so einfach und bescheiden als nur irgend möglich wünschen. Da nun, wie wir gesehen haben, zur Erschaffung einer modernen Baukultur es notwendig wird, die künstlerische Über-

lieferung des 18. Jahrhunderts aufzunehmen, wird es das einfachste sein, auch die Formen jener Zeit wieder aufzunehmen, nicht um ihrer selbst willen, sondern um ein einfaches, bequemes, ausreichendes und noch allgemein verständliches Gestaltungsmittel in die Hand zu bekommen.

Weshalb auch nicht? Die Behauptung, daß eine neue Kunst auch neue Formen haben müsse, erweist sich als durchaus unbegründet. Es genügt, auf die Kunst der Renaissance in Italien hinzuweisen, um sie zu entkräften, daran zu erinnern, daß diese ganz große und für ihre Zeit ganz moderne Baukunst mit den Formen der Römer als ihrem Gestaltungsmittel erscheint. Also können auch wir eine neue Kunst haben und brauchen doch deshalb keine neuen Formen. Solche „modernen" Formen gewaltsam erschaffen zu wollen, ist eine Vermessenheit. Die Geschichte zeigt ja, wie neue Stile nur dann entstehen — die Griechenkunst, die romanische Kunst, die gotische Kunst in der Normandie —, wenn das Erbe einer älteren Kultur unter ein noch barbarisches, aber hochbegabtes und aufstrebendes Volk gerät. Unsere Zeit ist nicht dazu angetan, einen neuen Stil hervorzubringen. Aber es ist möglich und wahrscheinlich, daß langsam bei ihrer Anwendung auf moderne Bauaufgaben die Formen, die wir mit der Kunstüberlieferung des 18. Jahrhunderts aufnehmen, sich wandeln werden, wie sich die römischen Formen im 17. und 18. Jahrhundert gewandelt haben. Es scheinen sogar Anzeichen dafür schon vorhanden zu sein. Die Pfeiler eines Warenhauses (Abb. 16) — also eines sehr modernen Bauwerks — sind mit ionischen Pilastern belegt; im allgemeinen empfinden wir diese Form nur dann schön, wenn sie die in der Antike schon festgelegten Verhältnisse aufweist. In ihrer Anwendung auf die schlanken Pfeiler des Warenhauses aber erscheint sie uns — da wir die Notwendigkeit, sie zu ändern, fühlen — auch in Verhältnissen richtig, in denen wir sie an der Mauer eines Schlosses unmöglich goutieren könnten.

Wir bilden uns heute ein, der Geschichte einigermaßen objektiv gegenüberzustehen, und suchen vergangene Zeiten in ihrem besonderen Wesen zu erfassen. Sicher stehen wir ihr objektiver gegenüber als unsere Vorfahren in den früheren Jahrhunderten. Diese Objektivität des Geistes ist nicht wieder aus der Welt zu schaffen. Wir sehen und studieren überall unsere alte große Baukunst, die wunderbare Kunst des Mittelalters. Vielen erscheint sie schöner, größer, stärker als das, was später darauf folgte, und mancher von uns gewinnt ein sehr nahes Verhältnis zu ihr. Dem soll es dann unbenommen sein, sich ihrer Formen als seiner Sprache für seine baukünstlerischen Ideen zu bedienen. Sein Bauwerk wird deshalb nicht unmoderner sein als das der anderen. Nur muß er die Sprache wirklich bis zum letzten beherrschen und sich ihrer leicht und natürlich bedienen können. Es wird aber nur wenige Architekten geben, die das erreichen, wie es nur wenige Dichter gibt, die in zwei Sprachen gleich

Gutes zu schaffen vermöchten. Es soll auch jedem unbenommen sein — freilich immer auf die Gefahr hin, daß etwas, wenn auch Gutes, doch Absonderliches entsteht —, sich irgendwelcher Formen, und seien es die „modernsten", zu bedienen, wenn er sie nur als das behandelt, was sie sein sollen, als Mittel der Gestaltung. Der wahrhaft moderne Architekt ist aber heute nicht der, der „moderne" Formen verwendet — oder neue dazu erfindet, was leicht wie ein Kinderspiel

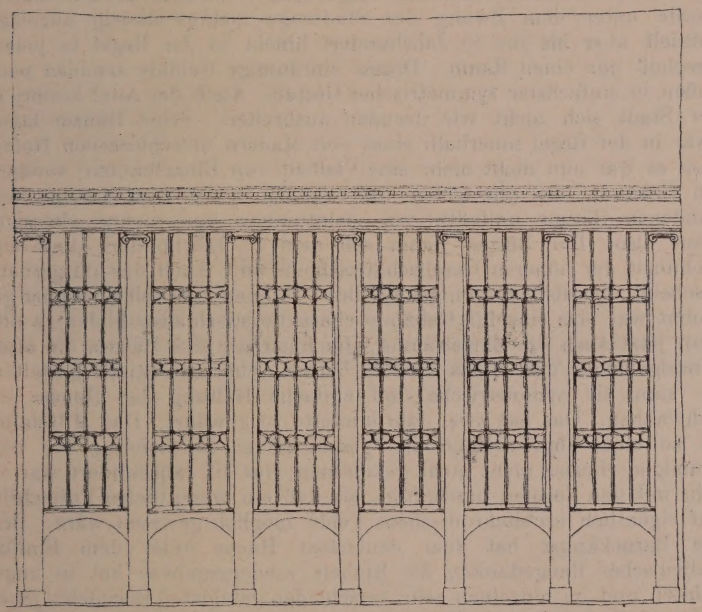


Abb. 16.

ist —, sondern der, der das Wesentliche der Architektur kennen gelernt hat und dem daneben die Formen — wie sich von selbst versteht, für den Entwurf, nicht für die Ausführung des Bauwerks — einigermaßen gleichgültig geworden sind.

Für das Wohnhaus hat uns nun die Überlieferung des 18. Jahrhunderts in Deutschland einen prächtigen Typ in mannigfaltig abgewandelter Gestalt hinterlassen (Abb. 4 u. 9). In Urzeiten war das

deutsche Haus ein eingeschossiger Einraum gewesen. Auf dem Hofe des Besitzenden standen eine ganze Reihe solcher einräumigen Bauten, je für eine bestimmte Verrichtung des Lebens als Schlafhaus, Frauenhaus usw. vorgesehen. So ist es auch auf der Burg des früheren Mittelalters geblieben, wo der Bergfried, der Pallas, die Küche und manche andere Bauten, jeder für sich einräumig, wenn auch mehrgeschossig, und jeder charakteristisch gebildet, innerhalb der Mauer sich vorfinden. Das städtische bürgerliche Wohnhaus des Mittelalters wurde unter dem Zwang der Stadtenge mehrgeschossig angelegt, enthielt aber bis ins 15. Jahrhundert hinein in der Regel in jedem Geschoß nur einen Raum. Dieses einräumige Gebilde erschien nach außen in einfachster symmetrischer Gestalt. Auch der Adel konnte in der Stadt sich nicht wie draußen ausbreiten. Seine Häuser lagen zwar in der Regel innerhalb eines von Mauern umschlossenen Hofes; aber es war nun nicht mehr eine Vielheit von Einzelbauten, sondern ein Gebäude, das alle früher und draußen in den Einzelbauten vorhandenen Räume umfaßte: ein vielräumiges und mehrgeschossiges Haus also. Der Bürger nahm seit dem 15. Jahrhundert diese Gewohnheit der höheren Gesellschaftsschicht an. Auch das Bürgerhaus erscheint nun als vielräumiges Gebilde. Da man aber seit alters her gewohnt war, das einzelne Gebäude charakteristisch auszubilden, wollte man jetzt auch die Einzelräume, die innerhalb des Hauses die alten Einzelgebäude des Hofes ersetzt hatten, charakteristisch gestalten. So kam die symmetrische und einfache Haltung des Hauses ins Schwanken. Das hat zwei Jahrhunderte so gewährt. Das Mittelalter ist zu einer abgerundeten und geschlossenen Erscheinung des vielräumigen Hauses nicht mehr gekommen; das 16. Jahrhundert war zu sehr mit den Formen beschäftigt, als daß ein wesentlicher Fortschritt auf eigentlich architektonischem Felde möglich gewesen wäre. Erst die Barockkunst hat dem deutschen Hause unter dem Einfluß italienischer Baugedanken die Einheit wiedergegeben, hat in ungezählten und im einzelnen sehr verschieden gebildeten Beispielen jenen ausgezeichneten Typ uns hinterlassen, der noch heute wie im 17. und 18. Jahrhundert gelten könnte und sollte. Ist es zu begreifen, daß man neuerdings versucht hat, dieses Erbe der Väter hinauszuwerfen und an seine Stelle das minderwertige englische Landhaus zu setzen? das, von derselben germanischen Hofeinrichtung aus entwickelt, auf einer früheren Entwicklungsstufe als ein aus selbständigen Einzelheiten zusammengesetztes Konglomerat ohne einheitliche und abgerundete Prägung stehen geblieben ist?

Dieser Haupttypus, von dem Abb. 17 ein altes Beispiel einfacher Art wiedergibt, wurde durch die Renaissancebewegung, die natürlich auch in England auf eine einfache und einheitliche Prägung ausging, beiseite gedrängt und erst in neuerer Zeit wieder hervorgeholt. Wenn er für das größere moderne Haus in England (Abb. 18 u. 19) noch eine gewisse Berechtigung haben mag — er bleibt aber dem zu ein-

Abb. 17.

heitlicher Erscheinung gebrachten Hause gegenüber in einem künstlerischen Sinne immer der minderwertige —, so zeigt er, bei kleinen Verhältnissen angewandt, ein mesquines Aussehen (Abb. 20) und wird zu einer Lächerlichkeit, wenn man ihn so nach Deutschland importiert.

Unter dem Einfluß nun dieser modernen englischen Wohnhausbauten ist das in Abb. 21 im Grundriß des Erdgeschosses, in Abb. 22 im Schaubild dargestellte Haus entstanden. Der Grundriß zeigt eine komfortable Anlage und eine sehr bequeme Lage der Räume zu-

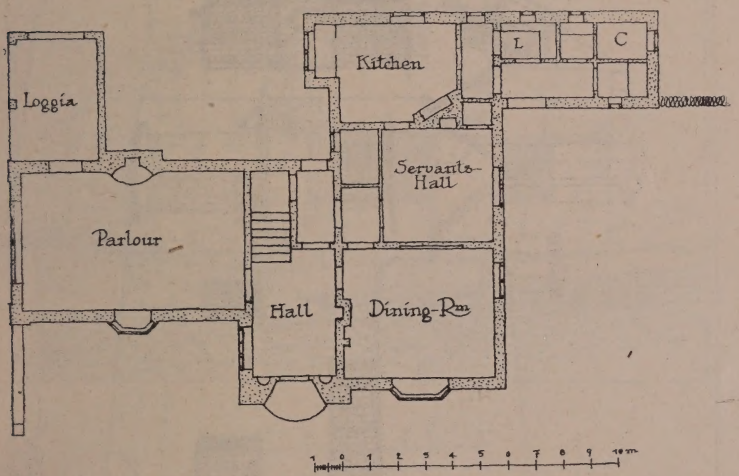


Abb. 18.

einander, ist aber doch nicht das, was sich von einer klaren baukünstlerischen Idee auf die Horizontalebene projizieren läßt, sondern vor der Bildung solcher Idee als Grundriß entstanden, was denn auch die äußere Erscheinung des Hauses zu erkennen gibt, die sich als Idee kaum festhalten läßt. Zwischen Grundriß und äußerer Erscheinung besteht keine innige Beziehung. Man kann aus dem Grundriß unmöglich schließen, wie etwa die äußere Erscheinung sein soll. Diese ist vielmehr nach dem fertigen Grundriß gezeichnet worden. Der eigentliche Hauskörper wird durch den Küchenvorbau auf der Giebelseite und durch das viel zu große Anschlußdach weit über die Grenze seiner ästhetischen Tragfähigkeit belastet. Das Haus liegt auf dem in Abb. 23 dargestellten Bauplatz. Mit geringen Veränderungen des Grundrisses (Abb. 28) ließe sich aus diesem Bauprogramm heraus ein einigermaßen richtiges und klares Gebilde machen, das in den

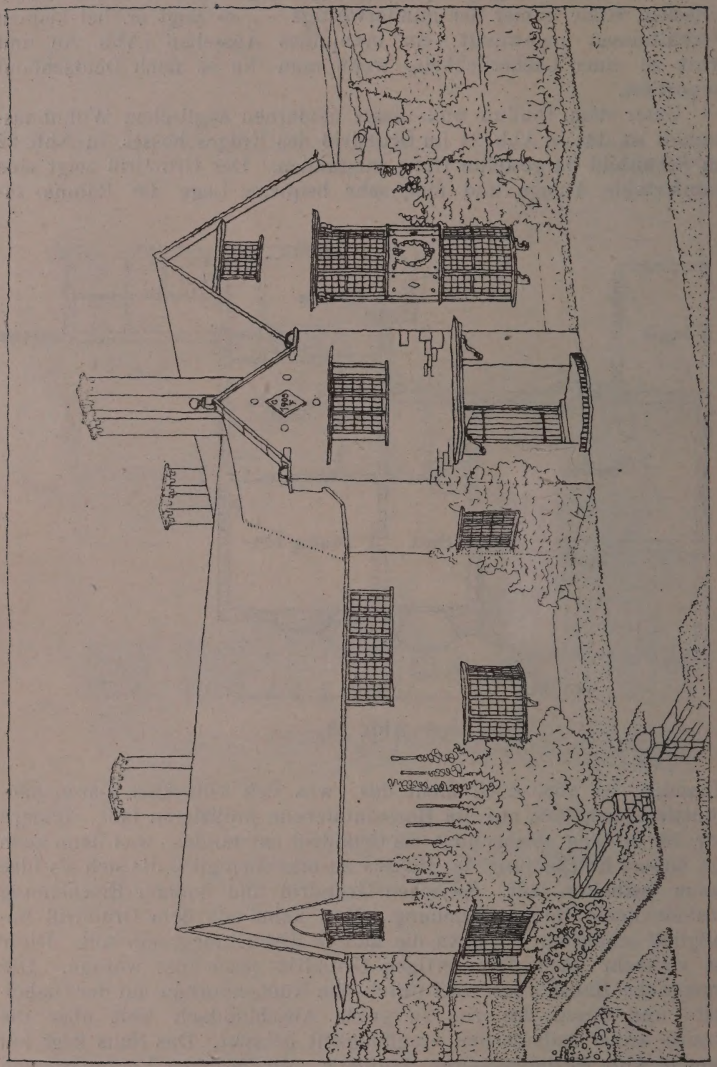
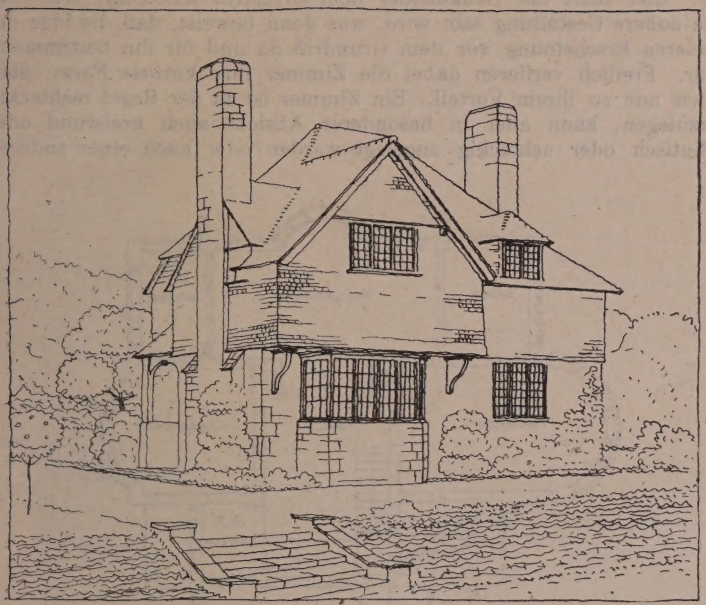


Abb. 19.



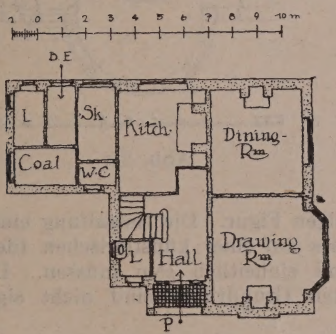

1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 m
D E
L
Sk
Kitch.
Dining-Rm.
Coal
W.C.
L
Hall
Drawing Rm.
P

Abb. 20.

Abb. 25 bis 27 in den Aufrissen, in Abb. 24 im Schaubild dargestellt ist. Hier sieht der Baukünstler dem Grundriß schon an, wie etwa die äußere Gestaltung sein wird, was denn beweist, daß die Idee der äußeren Erscheinung vor dem Grundriß da und für ihn bestimmend war. Freilich verlieren dabei die Zimmer ihre kuriose Form, aber doch nur zu ihrem Vorteil. Ein Zimmer ist in der Regel rechteckig anzulegen, kann aber in besonderer Absicht auch kreisrund oder elliptisch oder achteckig angelegt werden oder nach einer anderen

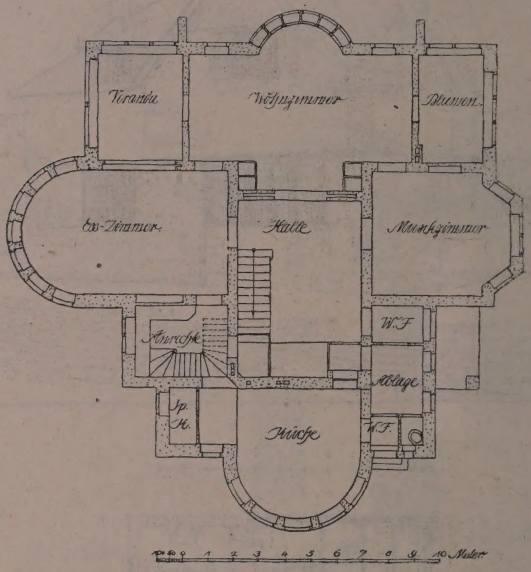


Abb. 21.

möglichst regelmäßigen Figur. Die Gestaltung eines Zimmers beruht wie die eines Hauses auf einer künstlerischen Idee und wird schon deshalb einfach und einheitlich sein müssen. Die Räume des in Abb. 21 dargestellten Grundrisses sind nicht eigentlich entworfen, sondern gezeichnet.

Wenn gegenüber dem unkünstlerischen Gebilde der Abb. 22 das in Abb. 24 dargestellte Haus sich durch seine architektonische Haltung empfiehlt, so ist doch ohne weiteres zuzugeben, daß der Entwurf ein wenig nüchtern geraten ist, deshalb, weil der vorhandene Grundriß (Abb. 21) möglichst beibehalten und zugrunde gelegt werden sollte, und weil damit der Entwerfende in eine gewisse Unfreiheit hinein-

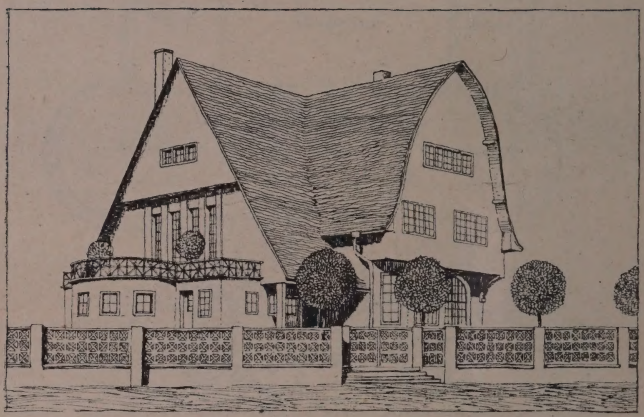


Abb. 22.

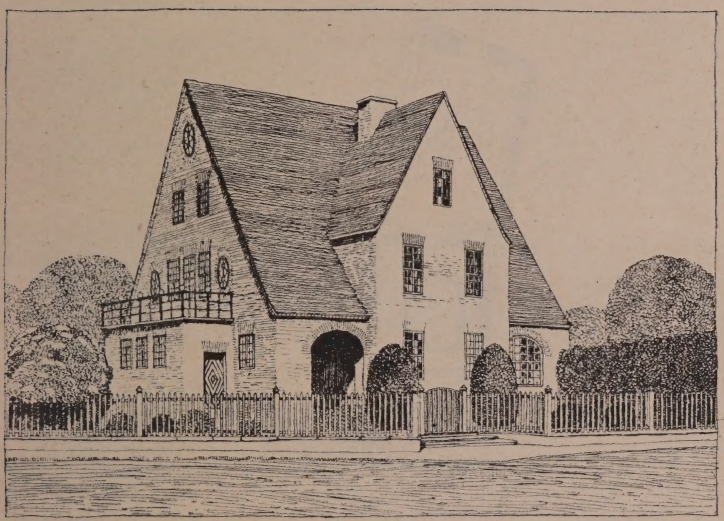


Abb. 24.

geriet, die dem Entwurfe natürlich zum Nachteil gereichen mußte. Wie viel schwungvoller er aber geraten kann, sollen die Abb. 29 bis 33 dartun. Der Grundriß Abb. 21 zeigt eine Neigung zu zentraler Gestaltung des Hauses, ohne daß es zu solcher gekommen wäre. Die vorhandene Situation (Abb. 23) würde an sich auch nicht dazu verleiten. Bei besonderer Lage aber — etwa auf dem Gipfel eines Hügels oder in der Mitte eines großen flachen Gartens — würde eine zentrale Ausbildung richtig sein. Bei demselben Bauprogramm würden sich

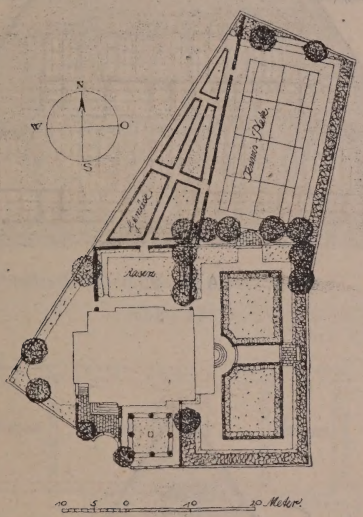


Abb. 23.

bei der in den Abb. 32 in den Aufrissen, Abb. 29 im Schaubild dargestellten Idee, die in den Abb. 30 u. 31 aufgezeichneten Grundrisse, der in Abb. 33 dargestellte Schnitt ergeben. Auch der Grundriß Abb. 30 verrät dem Architekten, der es wirklich ist, schon ungefähr die beabsichtigte Erscheinung des Hauses, d. h. die dem Entwurfe zugrunde liegende architektonische Idee, oder läßt zum mindesten doch — was der Grundriß Abb. 21 keineswegs tut — eine Absicht auf eine ganz bestimmte Gestaltung erkennen.

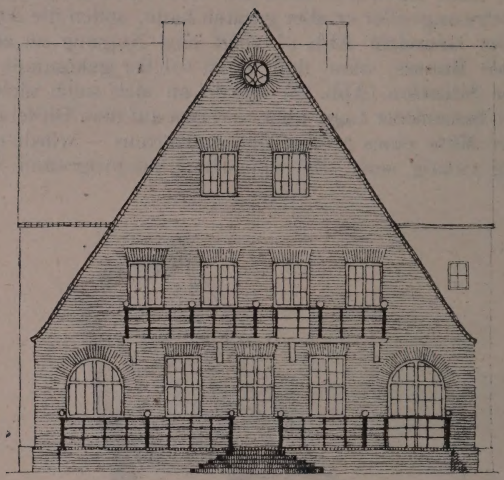


Abb. 25.

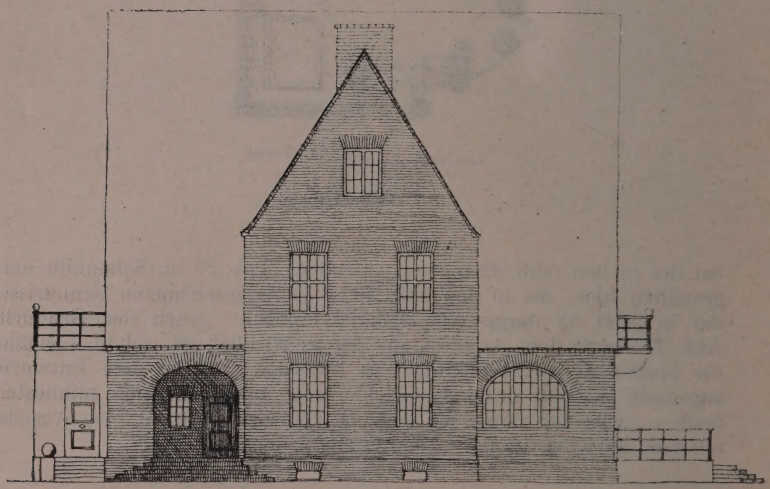


Abb. 26.

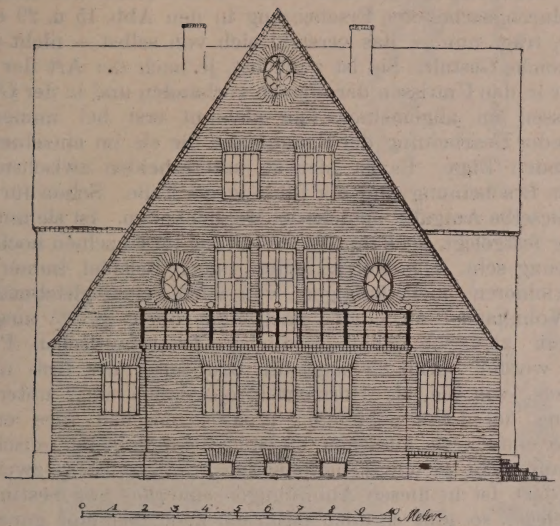

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Meter

Abb. 27.

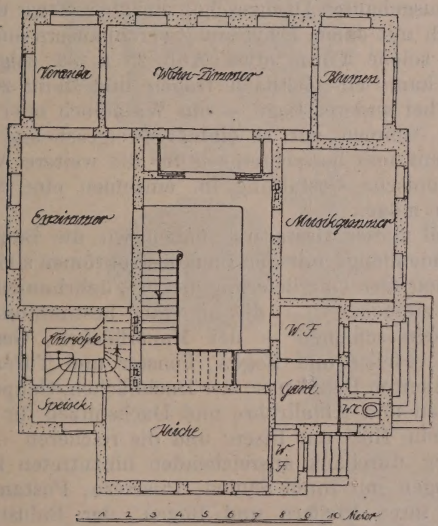

Veranda
Wohn-Zimmer
Diele
Eßzimmer
Musikzimmer
Treppe
W. C.
Gard.
Speise
Küche
W. C.
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Meter

Abb. 28.

Die architektonische Idee, wie sie in vollendeter und bis zum letzten durchgearbeiteter Erscheinung in den Abb. 15 u. 29 etwa sich darstellt, trägt nun — das versteht sich von selbst — nicht von vornherein solche Gestalt. Sie ist zunächst, je nach der Art der Aufgabe, etwa nur in den Umrissen der Massen vorhanden und in der Gliederung der Massen im allgemeinen und gewinnt erst bei immer weiterschreitender Bearbeitung der Bauaufgabe die sie im einzelnen charakterisierenden Züge. Es ist hier zu unterscheiden zwischen der allgemeinen Erscheinung und der Bildung der Teile. Schon für jene gibt es für dieselbe Aufgabe mancherlei Möglichkeiten. Ist sie unter diesen vorläufig festgelegt, so kann die Gestaltung im einzelnen noch mannigfaltig genug sein. Das soll an einem neuen Beispiel, immer noch an einem kleineren, mehrräumigen, von allen Seiten gleichmäßig sichtbaren Wohnhause, an einem nach dem oben (S. 18) ausgeführten Programm zu erbauenden ländlichen protestantischen Pfarrhause erörtert werden. Abb. 35 zeigt die Grundrisse des Erd- und Obergeschosses, wie sie als Horizontalprojektionen einer unter Berücksichtigung der Lage gebildeten architektonischen Idee entstanden sind. So einfach sie aussehen, sie sind bei dem genau umschriebenen Programm nicht gleich fertig gewesen. Abb. 34 stellt zwei der Ansichten dar. Ist in diesen Abbildungen eine Idee von bestimmter Art niedergelegt, so gibt es doch natürlich auch hier eine ganze Anzahl von möglichen Erscheinungsformen. Das Gebäude kann nämlich nach seiner Größe entweder zweigeschossig oder aber eingeschossig mit einem ganz ausgebauten Dachgeschoß darüber (etwa einem Mansardgeschoß), auch mit einem Dach und Zwerchhäusern auf den Fassadenmitten (wie solche Form etwa Abb. 29 u. 32 zeigen) ausgeführt werden. Es kann ein Zeltdach tragen und dann zentral gestaltet sein oder — bei anderer Lage — ein Walmdach oder ein Satteldach mit Giebeln. Nehmen wir es einmal zweigeschossig an mit einem Zeltdach darauf und betrachten wir für die weitere Ausbildung, für die architektonische Gestaltung im einzelnen eine Seite, die drei Fenster haben möge.

Als Mittel dieser Gestaltung haben wir die Bauformen, die in einem Zusammenhange mit den Baukonstruktionen stehen. Sie mögen im allgemeinen der Überlieferung des 18. Jahrhunderts entnommen werden: die einfacheren — die an einen bestimmten Stil kaum gebunden zu sein scheinen — der Mauerflächen, Gesimse, Lisenen, Wandstreifen, Pfeiler und Bogen, Fenster und Türen und Balkone für den gemauerten Baukörper, der Dachflächen, Gaupen und Zwerchhäuser, Rinnen und Abfallrohre und Dachspitzen für das Dach, der Gitter aus Stein, Holz und Eisen; und die reicheren — die zu diesen zur Gestaltung durchaus ausreichenden hinzutreten können — der Säulenordnungen mit ihren Säulen, Pilastern, Postamenten und Gesimsen, mit ihren Pfeilern und Bogen, der Balustraden, Figuren und dergl. mehr.

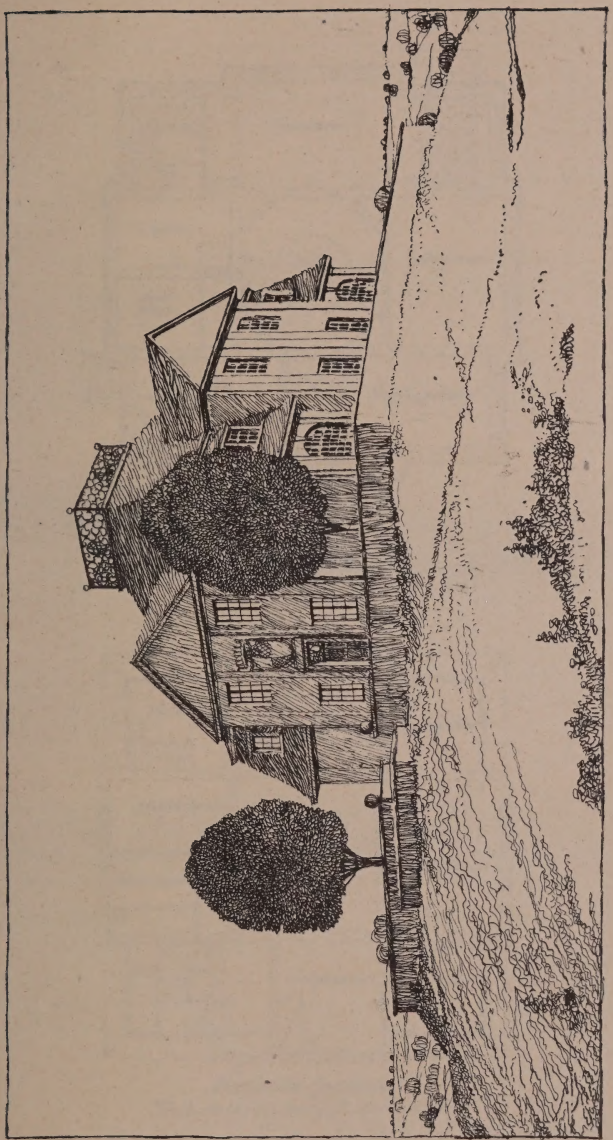
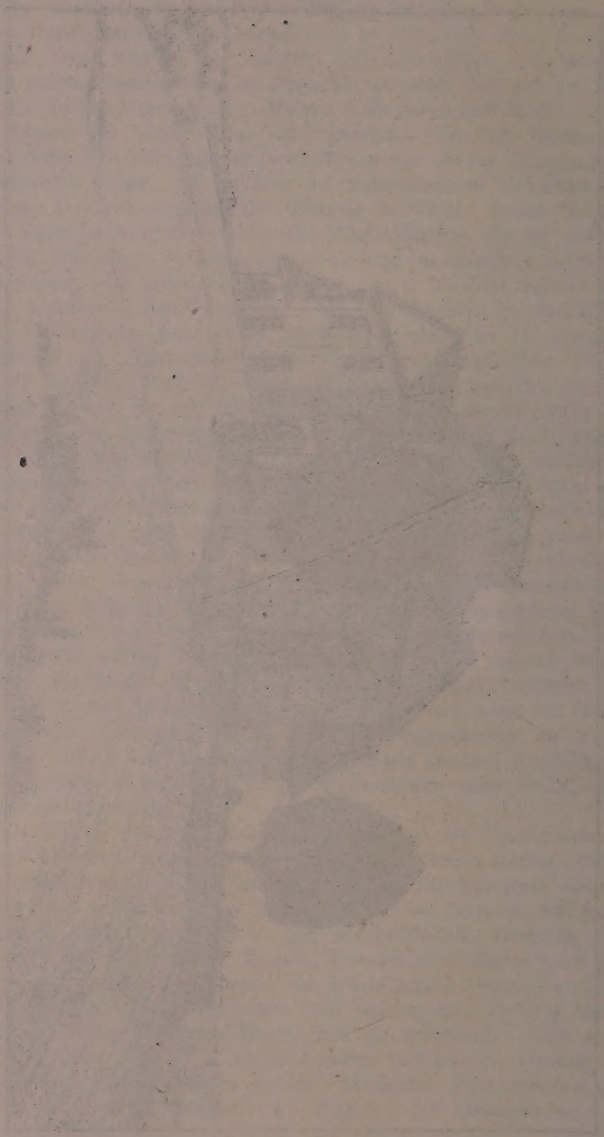


Abb. 29.



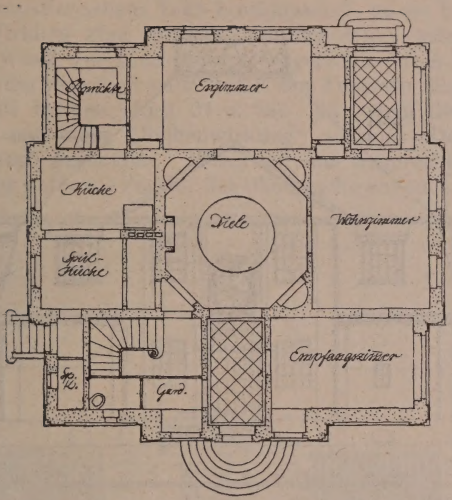

Garderobe
Empfangszimmer
Küche
Diele
Wohnzimmer
Spül-Küche
Empfangszimmer
Gard.

Abb. 30.

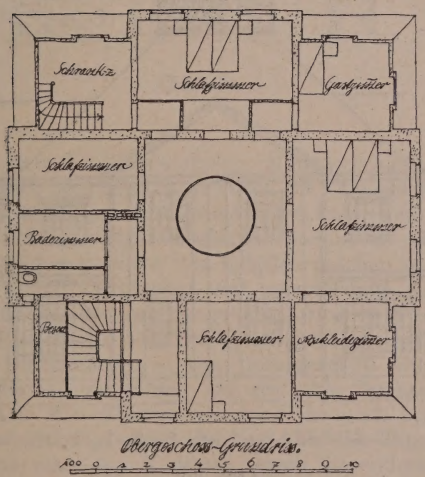

Schrankz.
Schlafzimmer
Garderobe
Schlafzimmer
Schlafzimmer
Badezimmer
Schlafzimmer
Schlafzimmer
Kleiderzimmer
Obergeschoss-Grundriss.
1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Abb. 31.

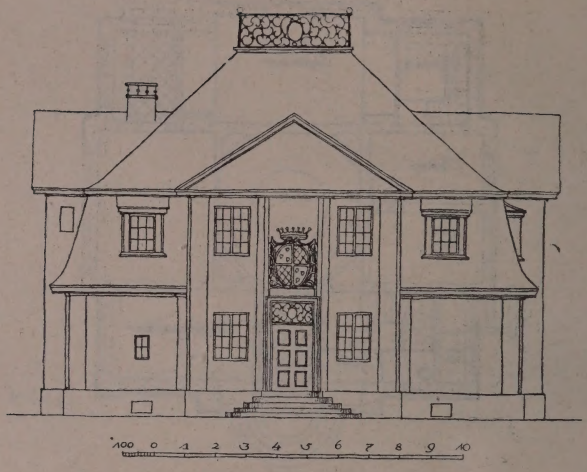


Abb. 32.

Die Fenster können in der ungegliederten Wand liegen (Abb. 36). Sind sie mit künstlerischem Takt hineingesetzt, so ist bei aller Einfachheit die Wirkung eine im künstlerischen Sinne gute. Es kann aber auch die Wand durch ein Gesims wagerecht, durch Lisenen und Mauerstreifen (die zwischen oder unter den Fenstern liegen können) senkrecht geteilt werden (Abb. 37 u. 38). In jedem der drei Fälle haben wir es mit einer „Reihenwirkung“ zu tun. Der steht die „Kontrastwirkung“ gegenüber. Wenn wir das wagerechte Gesims in die Höhe und bis unter die Fenster des Obergeschosses rücken (Abb. 39),

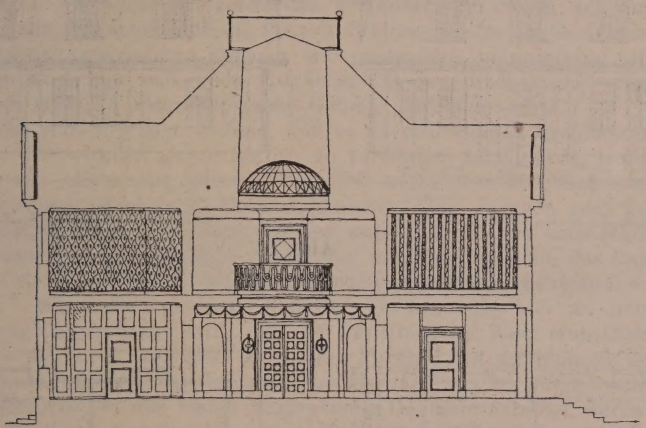


Abb. 33.

so entsteht eine solche Kontrastwirkung. Man wird hierbei den Gegensatz gern so lebhaft als möglich machen, die Obergeschoßwand also etwa durch die Anordnung eines Friesbandes unter dem Hauptgesims verhältnismäßig noch niedriger erscheinen lassen, die oberen Fenster den unteren gegenüber so klein wie möglich machen und die Mauerflächen in Ober- und Untergeschoß auf verschiedene Art behandeln. Anders wie nach Abb. 39 und umgekehrt wird man — zwar nicht gerade bei dem Pfarrhause, aber bei irgendwelchem anderen Gebäude, als z. B. einem Gartenhause — das Untergeschoß einem reich gegliederten Obergeschoß gegenüber als einfaches Sockelgeschoß ausbilden können (Abb. 40). Ebenso wie der Höhe nach kann der Breite nach eine Kontrastwirkung erzielt werden (Abb. 41). Auch bei solcher Komposition wird man den Kontrast durch besonders reiche Ausbildung der mittleren Achse verstärken; hierzu leistet die Haustür vor allem, dann aber auch ein Balkon und dergl. die allerbesten Dienste.

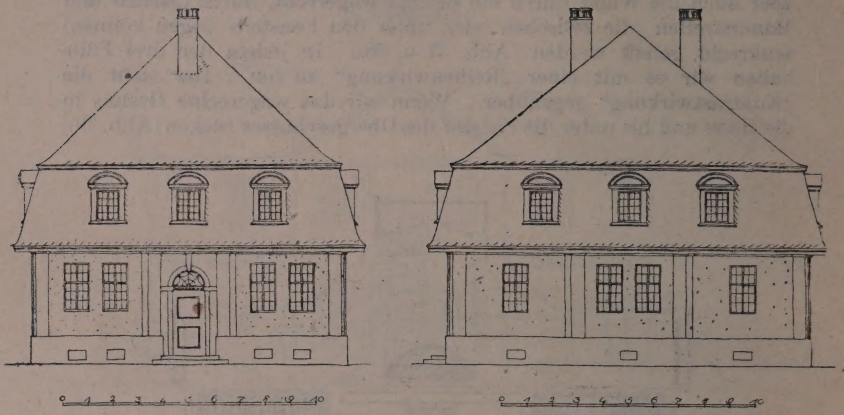


Abb. 34.

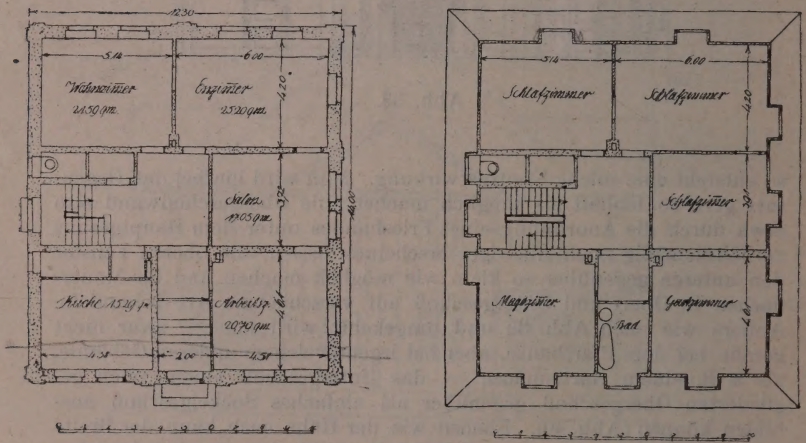


Abb. 35.

Soll die Einheitlichkeit der Erscheinung gewahrt bleiben, so wird man den Kontrast nicht durch die Einführung andersartiger Formen, sondern durch die Steigerung der schon vorhandenen Formen erreichen müssen.

Wenn man nun daran denken will, daß neben der in den Abb. 36 bis 41 dargestellten Reihe zunächst noch zwei andere Reihen von möglichst zentral gebildeten, allgemeinen Erscheinungsformen stehen, die nach den Abb. 34 u. 32 gebildet sind, und noch weitere Reihen von der Länge nach gebildeten Erscheinungsformen mit Walm- oder Satteldach, daß jede dieser Reihen, wie an einer gezeigt wurde, eine ganze Anzahl von im einzelnen verschieden gestalteten Lösungen der Aufgabe enthält, daß schließlich die formale Bildung der für die Gestaltung im einzelnen verwendeten Formen außerordentlich mannigfaltig sein kann, so wird klar, wie viele Möglichkeiten der Erscheinung schon für dieses einfache architektonische Gebilde vorhanden sind.

Es ist bereits gesagt worden, daß es an sich keinem Architekten, wenn er das wirklich geworden ist, zu verdenken sein würde, wollte er sich zur Gestaltung seiner Gedanken nicht der hergebrachten, sondern neuer, „moderner“ Formen bedienen. Nur dagegen muß mit aller Entschiedenheit Einspruch erhoben werden — wie das auch schon oben ausgeführt worden ist —, daß diese modernen Formen das Bauwerk zu einem modernen, jene überlieferten es zu einem rückständigen machen. Wir haben gesehen, daß den Formen eine viel zu hohe Bedeutung beigemessen wird, daß der künstlerische Wert eines Bauwerks — als eines Entwurfs — von den Formen fast unabhängig ist, und können nun unmöglich einen Fortschritt darin erkennen, wenn etwa nach Abb. 42 das bisher besprochene Gebäude gebildet werden sollte. Ist diese von den Formen einigermaßen überwucherte Komposition die Äußerung etwa eines Geistes, dem das eigentliche Ziel der Tätigkeit des Architekten nicht klar geworden ist, so sehen wir in den Abb. 43 u. 44 ganz unkünstlerische, aber mit der Überlieferung der alten Kunst noch in einem gewissen Zusammenhang stehende Gebilde, Äußerungen eines der Kunst ganz fernstehenden Maurermeistergemütes alten Schlages, wie sie vor 40 oder 50 Jahren — und vor den durch die „Wiedererweckung“ der mittelalterlichen Kunst heraufbeschworenen Gebilden nach Abb. 10 u. 14 — überall in Deutschland gang und gäbe waren. Da ist (Abb. 43) weder eine Idee vorhanden, noch eine Komposition versucht worden, oder die Mittel der Komposition sind (Abb. 44) ohne Erfolg verpufft.

Die beiden Arten der Komposition einer Fassade — denn darum handelt es sich in der Hauptsache ja bei der Gestaltung im einzelnen — die auf „Reihenwirkung“ und die auf „Kontrastwirkung“, werden deutlicher noch in ihrer Besonderheit erfaßt werden können, wenn wir uns mit einer breiteren Fassade für die Komposition nach der Länge, also etwa mit einer fünf- oder siebenachsigen – anstatt mit der dreiachsigen — zweigeschossigen Fassade beschäftigen. Bei einer anderen

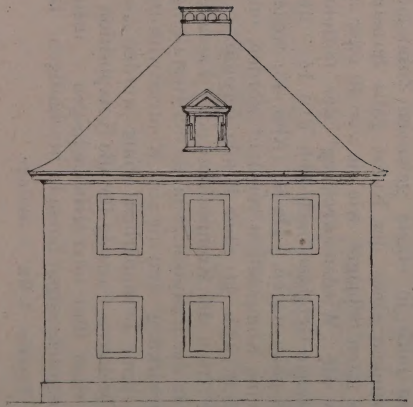


Abb. 36.

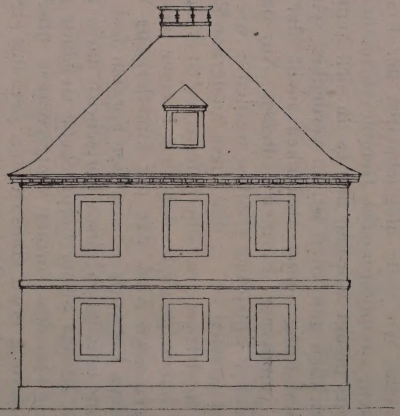


Abb. 37.

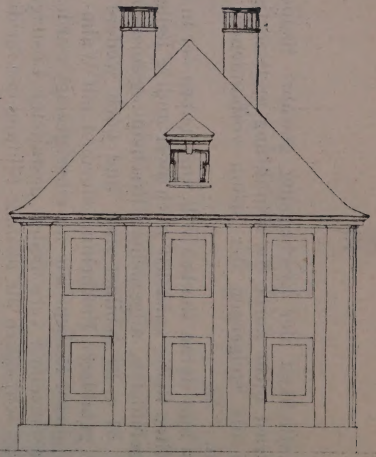


Abb. 38.

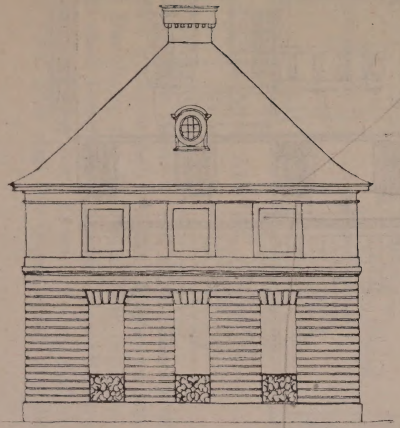


Abb. 39.

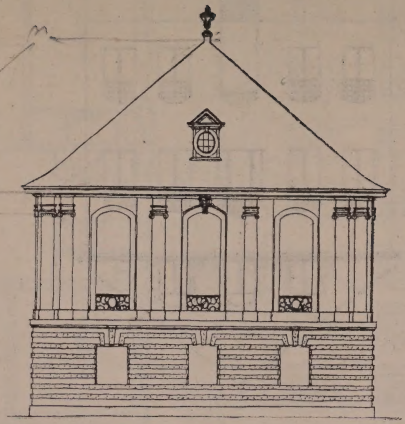


Abb. 40.

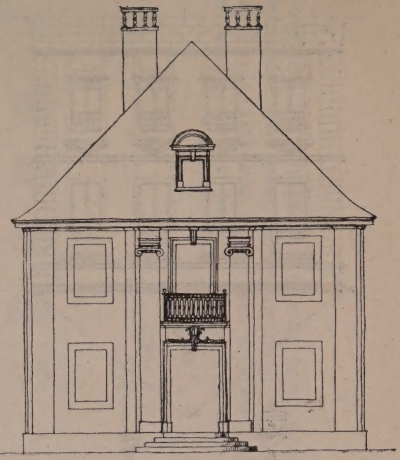


Abb. 41.

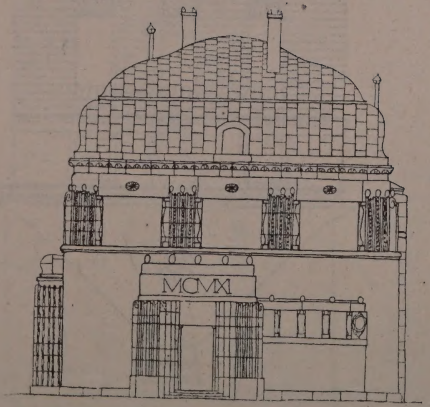


Abb. 42.

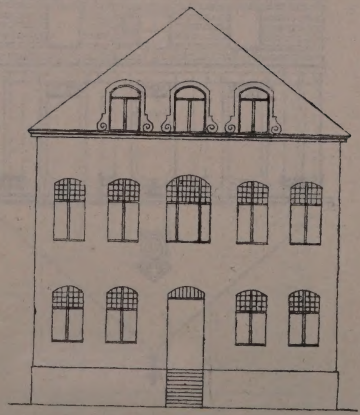


Abb. 43.

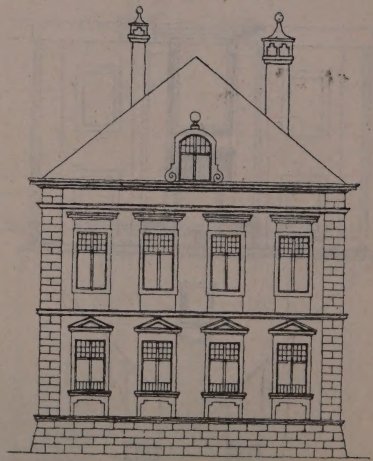


Abb. 44.

Lage des protestantischen Pfarrhauses könnte es notwendig werden — sei es, daß wirtschaftliche oder aber allgemein ästhetische Gründe dafür sprechen —, das Gebäude länger und weniger tief zu gestalten, so daß es sich, wie es Abb. 45 im Grundriß und im Aufriß der Vorder-

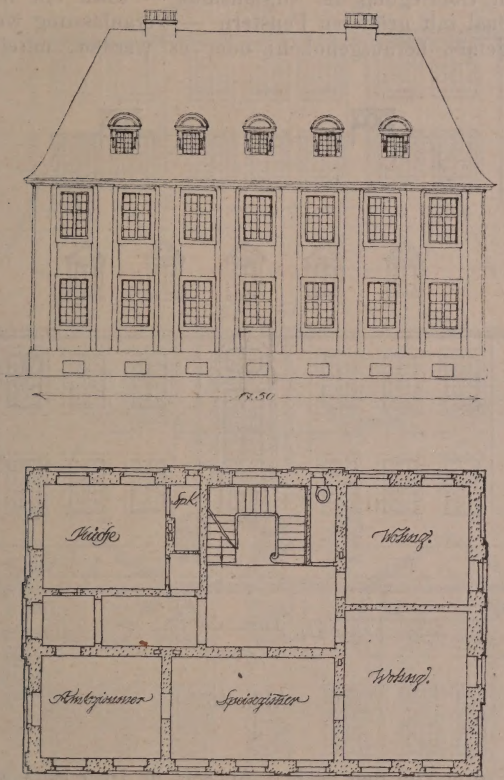


Abb. 45.

seite zeigt, darstellt. Eine Fassade von einer sehr stattlichen Reihenwirkung: die sieben gleichen Achsen, die Lisenen zwischen ihnen, die fünf Gaupen am Dachfuße, der Walmdachfirst mit den zwei Schornsteinen, alles wirkt nach derselben Richtung. Dieser Bildung steht die auf den Kontrast gerichtete gegenüber: Es wird, sei es, daß eine rein ästhetische Überlegung oder aber daß der Organismus des Hauses — etwa

eine in der Mitte des Hauses liegende Treppe (Abb. 46) oder Haustür oder sonst etwas — dazu führt, die mittlere Achse herausgehoben und kontrastierend der unterbrochenen Reihe der anderen gegenübergestellt, was einen sehr starken Gegensatz ergibt; oder aber es werden (Abb. 47) die drei mittleren Achsen, wozu natürlich wieder neben der rein ästhetischen Überlegung der Organismus — etwa ein in der Mitte liegender Saal mit größeren Fenstern — Veranlassung werden kann, zusammengefaßt herausgehoben; oder es werden, miteinander ab-

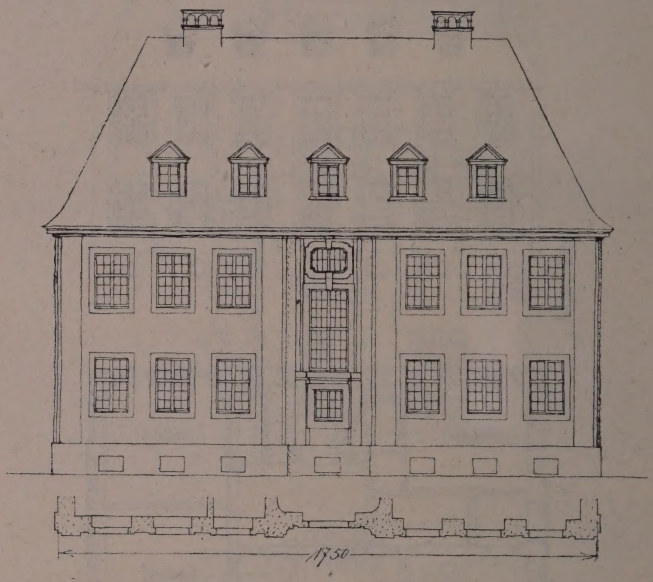


Abb. 46.

wechselnd, drei von den sieben Achsen in Gegensatz zu den vier anderen, oder (Abb. 48) je die beiden äußeren Achsen zusammengefaßt in Gegensatz zu den drei mittleren gebracht, wozu wieder die Grundrißanlage, die etwa — wie beim Berliner Miethause — Loggien enthalten soll, Veranlassung werden kann (Abb. 49). Ist die siebenachsige Fassade bei gleicher in Absicht auf die Reihe geschehener Aufteilung von vortrefflicher Wirkung, und ist dasselbe auch bei längeren Gebäuden noch der Fall, so wird doch, wenn die Anzahl der Achsen immer größer wird, der Eindruck — freilich ohne daß der Monumentalität Abbruch geschieht — ein etwas langweiliger sein, und es

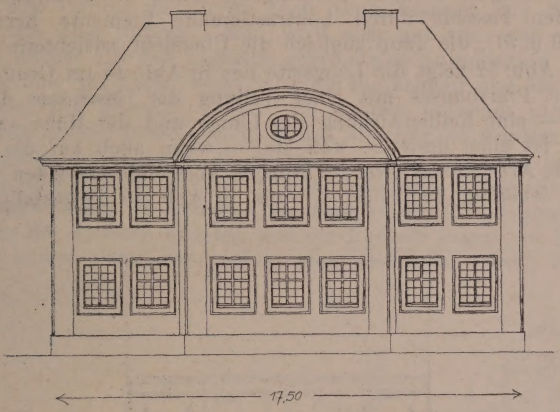


Abb. 47.

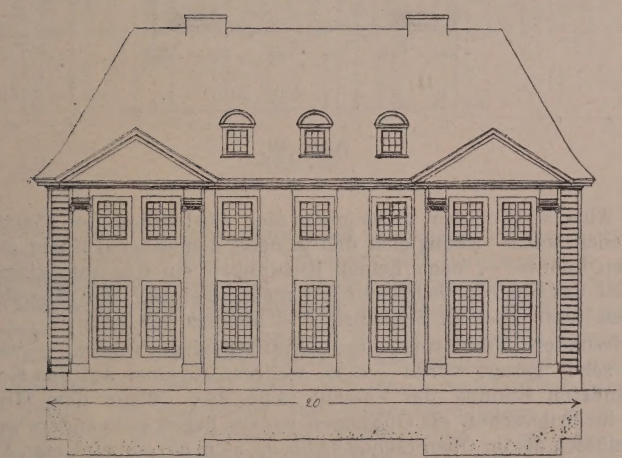


Abb. 48.

wird sich immer mehr als eine ästhetische Notwendigkeit die Gliederung der langen, in ihrer Eintönigkeit schon etwas unübersichtlich werdenden Fassade durch kontrastierende Elemente herausstellen (Abb. 50 u. 51), die dann zugleich die Übersicht erleichtern.

Die Abb. 52 zeigt die Langseite des in Abb. 45 im Grundriß dargestellten Pfarrhauses mit einer Teilung der Geschosse durch ein Gesims — eine Reihenwirkung der Länge und der Höhe nach. Die Fassade ist eben deshalb, weil sie — wenn auch auf die denkbar einfachste Art — nach zwei Richtungen komponiert worden ist, nicht mehr so lebendig gegliedert wie die in Abb. 45 dargestellte. Wird

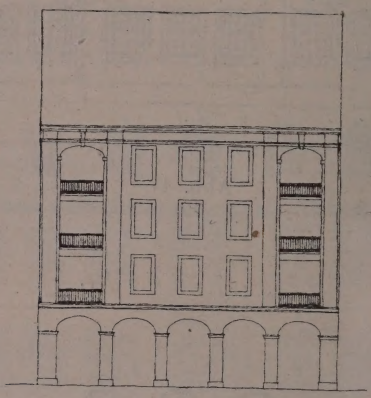


Abb. 49.

nach Abb. 2, die aber nicht mehr eine Ausbildung des Pfarrhauses darstellen soll — wenngleich das ja nach demselben Prinzig gebildet werden könnte —, nach beiden Richtungen ein Kontrast eingeführt, so wird das Gebilde vielleicht nicht mehr so einfach und übersichtlich bleiben, kann aber an Schönheit und Eleganz gewinnen.

Besondere Verhältnisse der Grundrißanlage führen — wie das oben schon gesagt wurde — ohne weiteres zu einer auf den Kontrast gegründeten Bildung der Fassade (Abb. 46). Wenn dem Grundriß nach im Erdgeschoß die Öffnungen anders liegen und anders gebildet sein müssen als im Obergeschoß (Abb. 53, 54 u. 55), so wird eine Teilung der Höhe nach durch ein Gesims am Platze sein; wenn in einer oder in mehreren symmetrisch liegenden Achsen dagegen die Öffnungen anders liegen — etwa einer Treppe wegen (Abb. 46) — oder anders gebildet sein müssen — besonderer Räume wegen: größer für besonders stattliche Räume oder Loggien und dergl., kleiner für Neben-

räume, wie etwa für Badezimmer neben Gastzimmern im Hotel —, so wird eine Teilung der Breite nach durch Lisenen und dergl. am ehesten zum Ziele führen. Man wird aber gut tun, sich nicht zu leicht zu solcher auf den Kontrast gegründeten Komposition drängen zu lassen, und nur dann, wenn dabei die Einfachheit und die Klarheit der Erscheinung gewahrt bleibt. Es braucht durchaus nicht alles, was in dem Hause steckt, schon außen sichtbar zu werden, und es darf es nicht, wenn dabei die klare äußere Erscheinung irgendwie gefährdet wird. Wenn also hinter einer beliebigen Achse die Podeste einer Treppe liegen, so behalten die Fenster des Treppenhauses die Höhenlage der anderen Fenster, und die Podeste liegen vor ihnen — wogegen zumal dann gar nichts einzuwenden ist, wenn man die

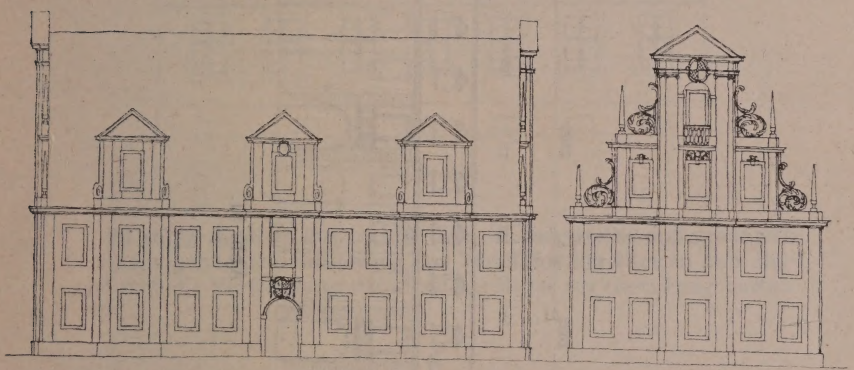


Abb. 50.

Fensternische so tief machen kann, daß die Fenster bequem zu öffnen sind, oder zwischen Wand und Treppen- oder Podestgeländer einen schmalen Schacht anordnen kann. Auch gegen die Anordnung blinder Fenster wird man, wenn die Einfachheit und Klarheit der Erscheinung sie erfordert — und das ist oft genug der Fall —, nichts einwenden wollen. Es ist eine unhaltbare moderne Anschauung oder eigentlich nur ein Schlagwort, daß das Haus „von innen nach außen“ gebildet werden müßte. Es muß weder von innen nach außen, noch umgekehrt, es muß eben künstlerisch gebildet sein. Und nach der Straße zu wird man ihm gern ein geschlossenes Aussehen geben, derart, daß es sich im ganzen möglichst wenig von seinen gleichgestellten und gleichgebildeten Nachbarn unterscheidet (was heute freilich kaum mehr möglich ist), während es nach dem nur dem Besitzer zugänglichen Garten hin sich öffnen und eine freiere und leichtere Haltung zur Schau tragen mag.

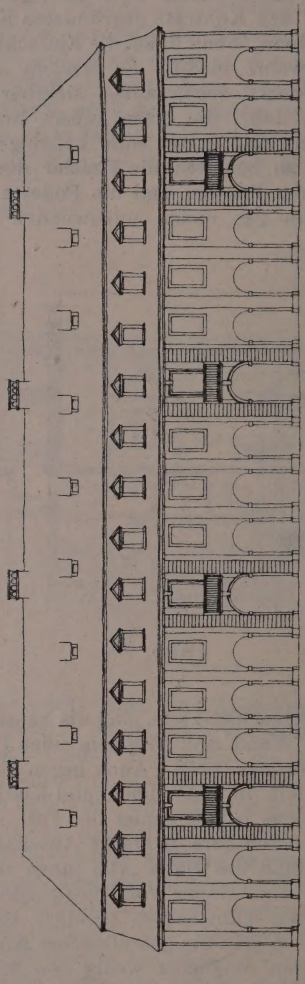


Abb. 51.

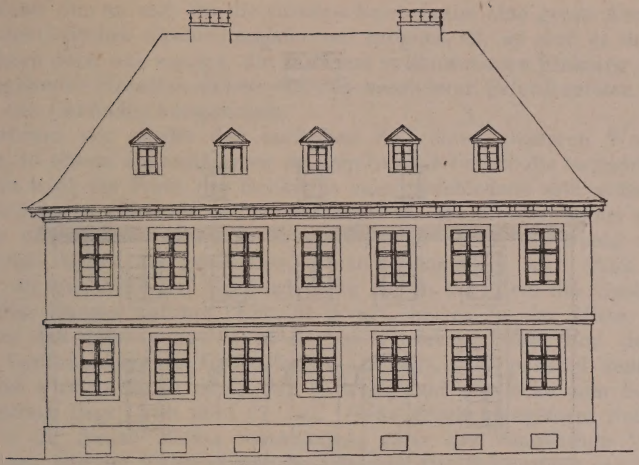


Abb. 52.

Es sollte diese an das in Abb. 34 u. 35 dargestellte protestantische Pfarrhaus gebundene Erörterung das Verhältnis der Formen zum Entwurf und die Verwendung derselben als Mittel zur Gestaltung dartun.

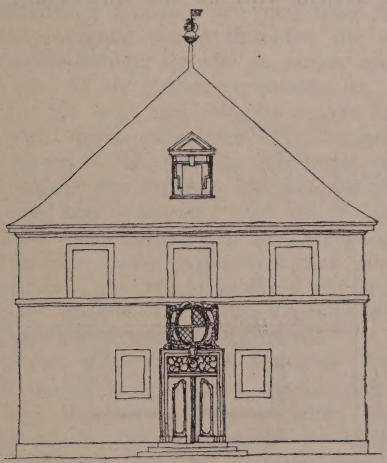


Abb. 53.

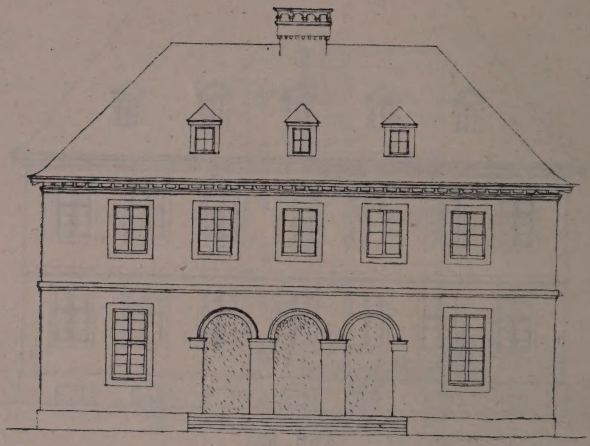


Abb. 54.

Nur als solche haben sie einen Wert, und nur dann, wenn mit ihnen für die Komposition eine bestimmte und klar auszudrückende künstlerische Absicht erreicht wird, ist ihre Anwendung gerechtfertigt.

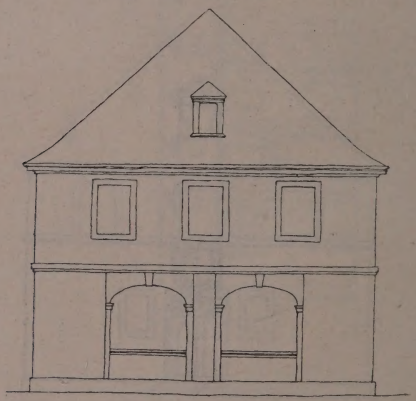


Abb. 55.

Wenn nun an sich für die einzelne Bauaufgabe eine große Anzahl von künstlerischen Erscheinungsformen möglich ist, so sind es unter den vielen doch nur wenige, die in einem vollkommenen Einklang mit der gegebenen Situation stehen, die den besonderen Erfordernissen der Stelle des Gebäudes entsprechen.

Nehmen wir wieder den einfachen Fall eines kleineren Wohnhauses, in einem ebenen Garten gelegen (Abb. 56 stellt die Grundrisse dar), so wird die Form des Gebäudes eine verschiedene sein müssen, je nachdem es etwa an der Straße liegt, wo es mit der Mauer den Garten abschließen soll (Abb. 57 u. 58), oder ob es ein wenig von der Straße hinter der geöffneten Mauer zurückgelegt wird (Abb. 59 u. 60), ob eine Allee auf die Vorderseite des in der Tiefe des Gartens liegenden Hauses zuführt (Abb. 61 u. 62), ob es in der Mitte des Gartens den Mittelpunkt eines flachen Parterres bildet und dann unter Veränderung des Grundrisses (Abb. 63), sehr passend zentral gestaltet wird (Abb. 64 u. 65), ob es weiter auf der Ecke oder Seite des Gartens liegt (Abb. 66 u. 67) usf. Seine Erscheinungsform richtet sich, in all diesen Fällen verschieden, nach den räumlichen Vorstellungen, die der Künstler bei der Tätigkeit des Entwerfens von der Straße und dem Garten im Zusammenhange mit dem Hause hat.

Mit dieser Beobachtung kommen wir nun über die Anschauung hinaus, daß die Hauptaufgabe des Architekten die äußere Bildung der die Räume umschließenden Massen zu einem architektonischen Monument sei, die wir, da sie einmal vorhanden ist, zunächst noch bestehen ließen (S. 1). Sie zeigt uns, daß die äußere Erscheinung des Gebäudes bedingt wird durch räumliche Vorstellungen der inneren Räume — die bei einem Wohnhause in der Regel ja sehr einfach sind — und durch solche der äußeren Räume: der Straßen, Plätze, Gärten. Sie läßt uns klar erkennen, daß die Schaffensweise des Architekten im Grunde genommen diametral entgegengesetzt der des Bildhauers ist. Während dessen Kunstwerk auf körperlichen Vorstellungen beruht, entsteht das des Architekten auf Grund von räumlichen. Ein besonderes Beispiel wird diese Verhältnisse klarer, als es durch Worte allein geschehen könnte, illustrieren.

Bisher ist nur von dem Entwurf kleinerer Wohnbauten die Rede gewesen, von denen angenommen wurde, daß sie auf allen Seiten freiliegen, und daß sie von allen Seiten auch annähernd gleichmäßig sichtbar sind. Das Programm der Aufgaben umfaßte nur eine mäßige Anzahl von Räumen, die sehr wohl, bei bequemer Lage zueinander, in zwei Geschossen eines rechteckigen Grundrisses

untergebracht werden konnten. Solange es irgend möglich ist, sollte man — bei gleicher Situation — an solchem einfachen Grundrißbild festhalten, das nicht nur für die äußere Erscheinung das Beste verspricht, sondern auch der Übersichtlichkeit des Inneren — man vergleiche die Grundrisse Abb. 11 u. 13 — ganz natürlich zugute kommt.

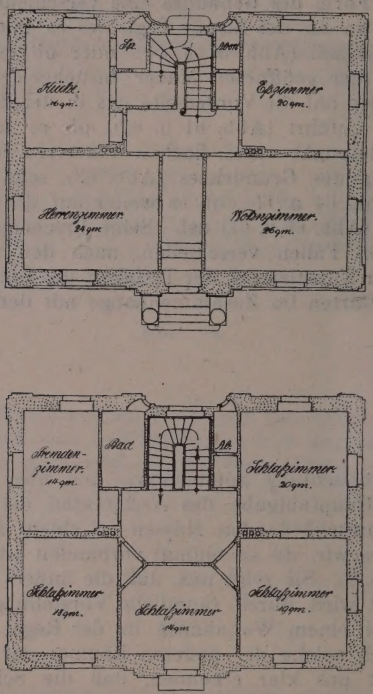


Abb. 56.

Wird aber nun das Programm der Bauaufgabe größer, handelt es sich nicht mehr um ein Haus von acht Zimmern, sondern um eins von doppelt so viel und mehr Räumen, die wieder in zwei Geschossen untergebracht werden sollen, so ist es nicht mehr möglich, den Grundriß rechteckig anzulegen, wenigstens dann nicht, wenn man die Räume möglichst nahe beieinander haben will, was ja bei einem normalen Wohnhause so sein sollte (bei einem Verwaltungsgebäude oder dergl. könnten sie eher in einem langgestreckten Rechteck zu

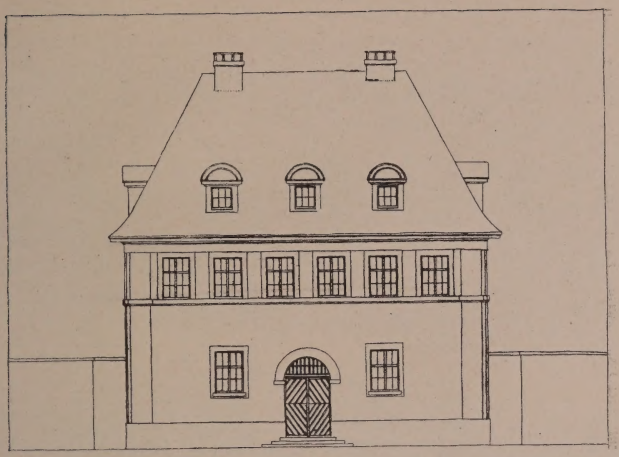


Abb. 57.

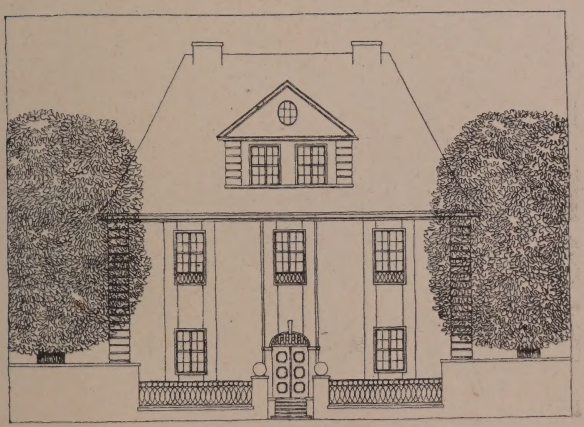


Abb. 59.

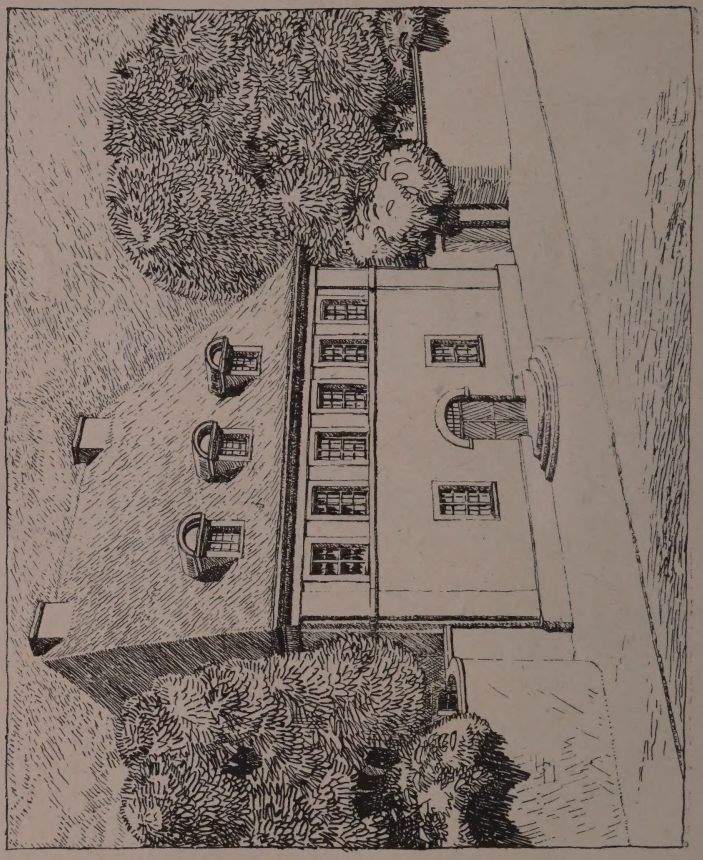


Abb. 58.

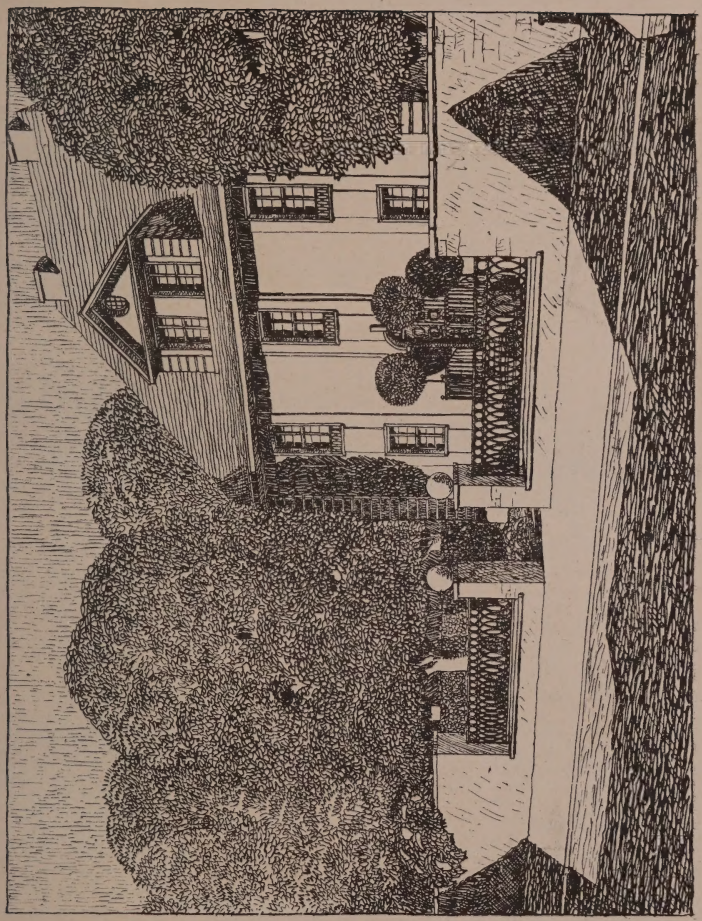


Abb. 60.

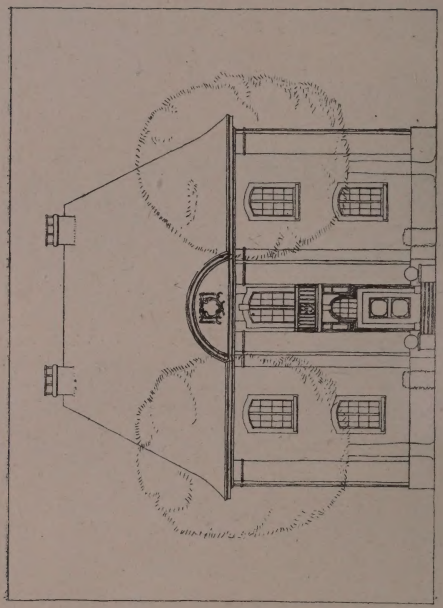


Abb. 61.

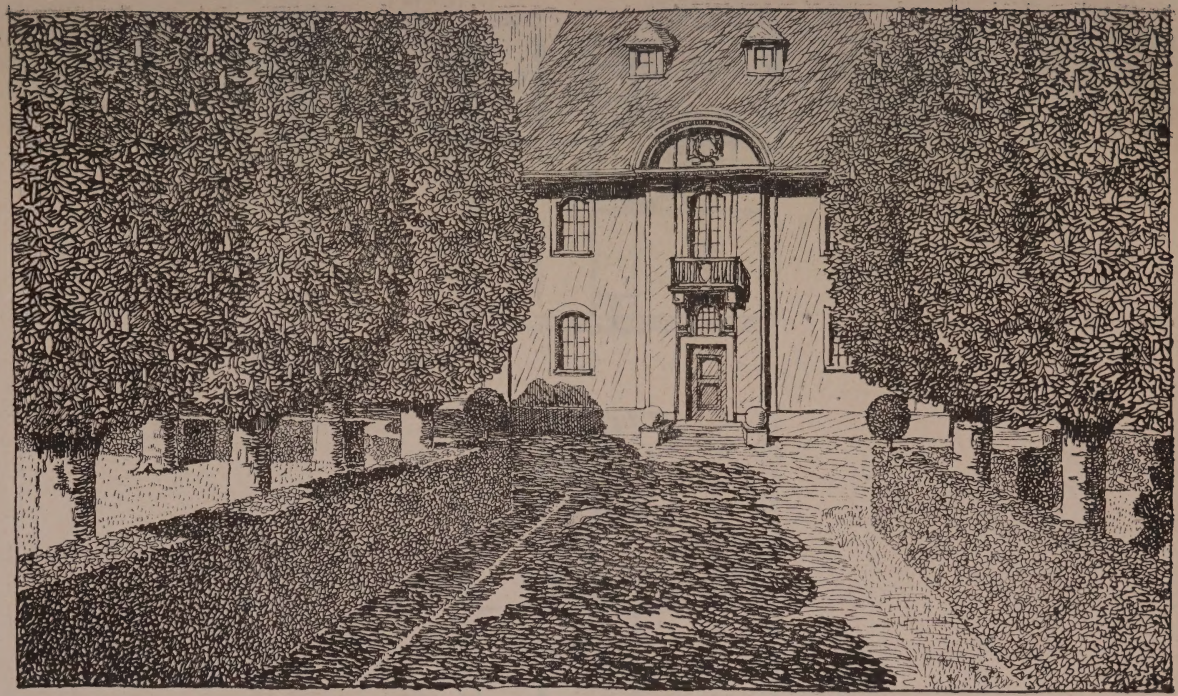
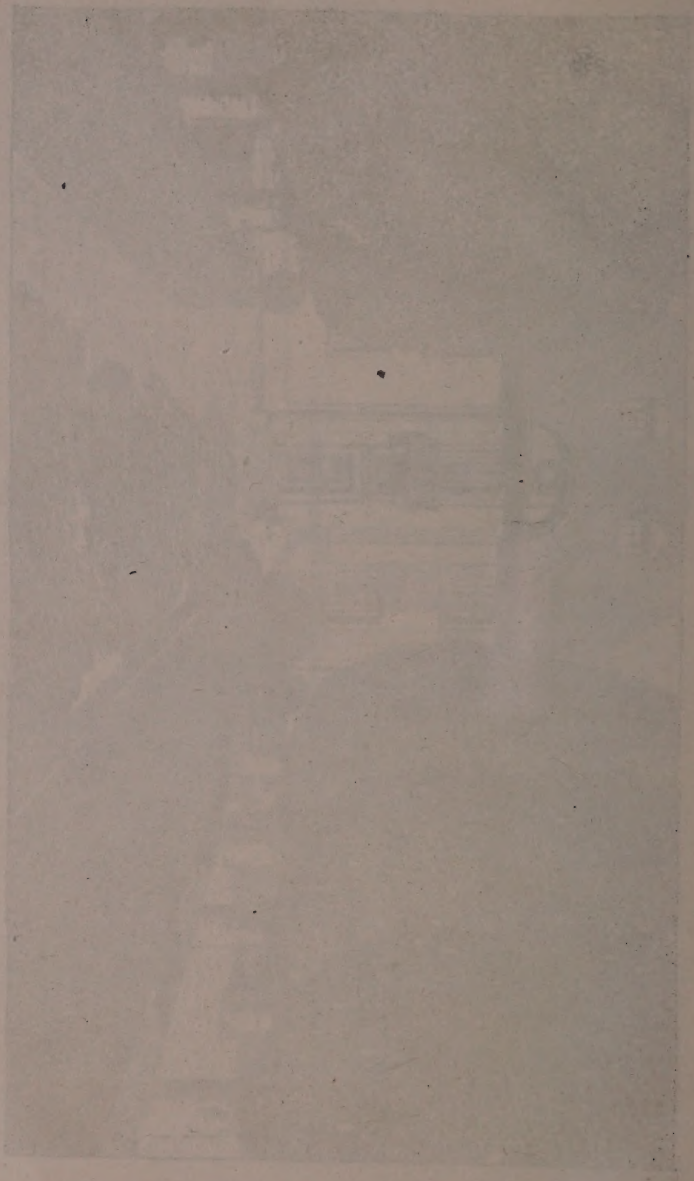


Abb. 62.



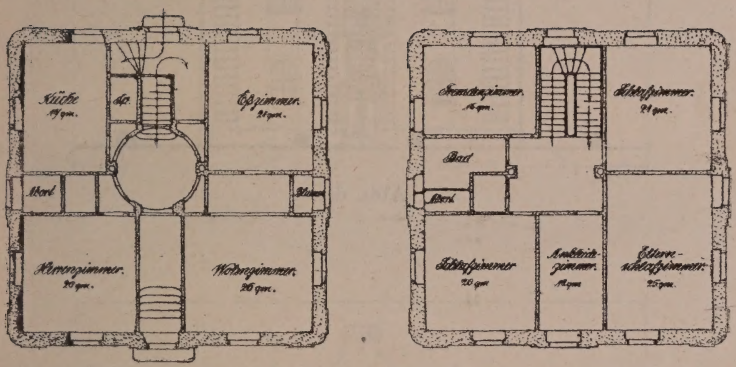

Küche
Eßzimmer.
Abort
Herrenzimmer.
Wohnzimmer.
Fremdenzimmer.
Schlafzimmer.
Bad
Abort
Schlafzimmer
Ankleide-zimmer.
Eltern-schlafzimmer.

Abb. 63.

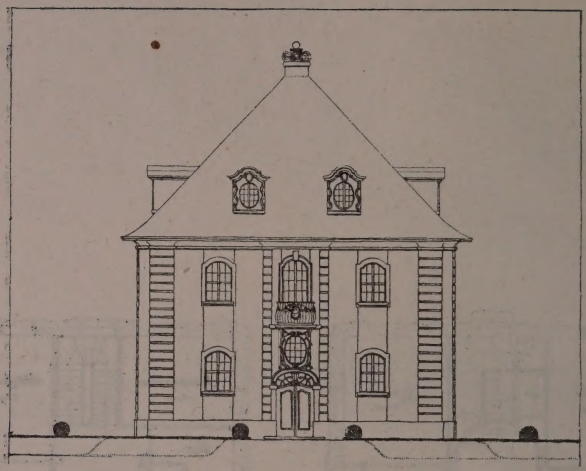
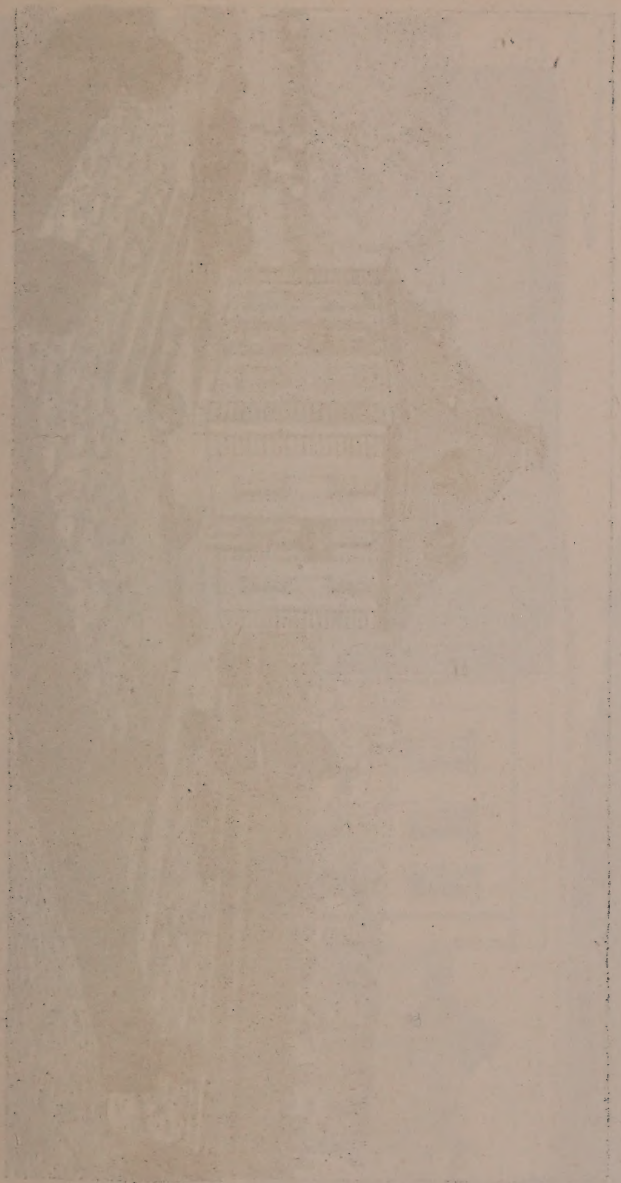


Abb. 64.

Abb. 66.



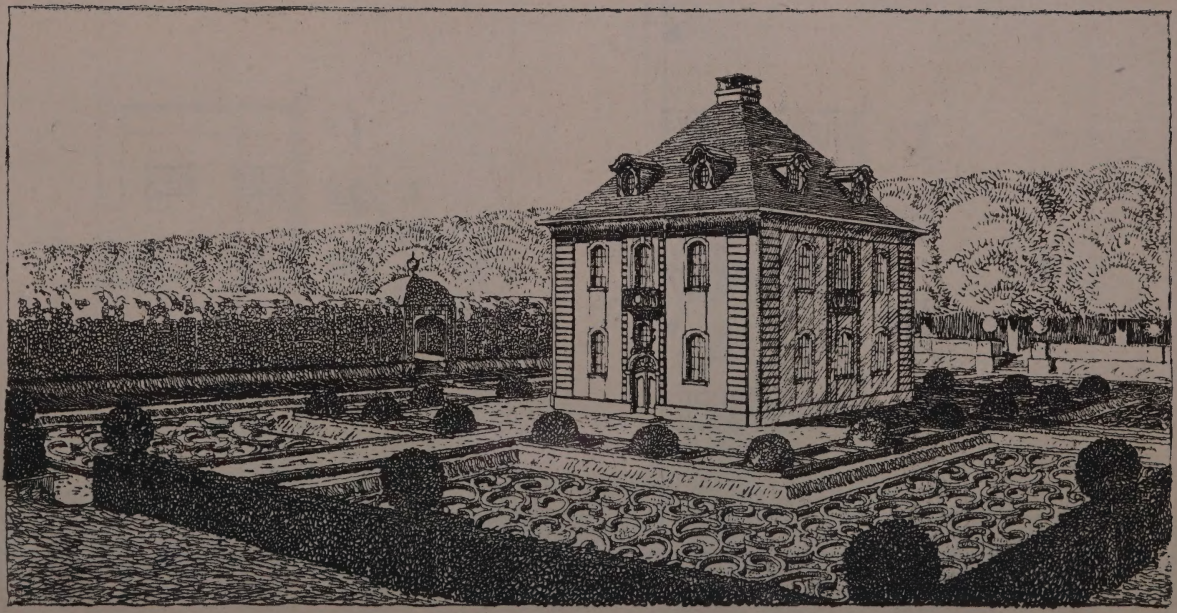


Abb. 65.

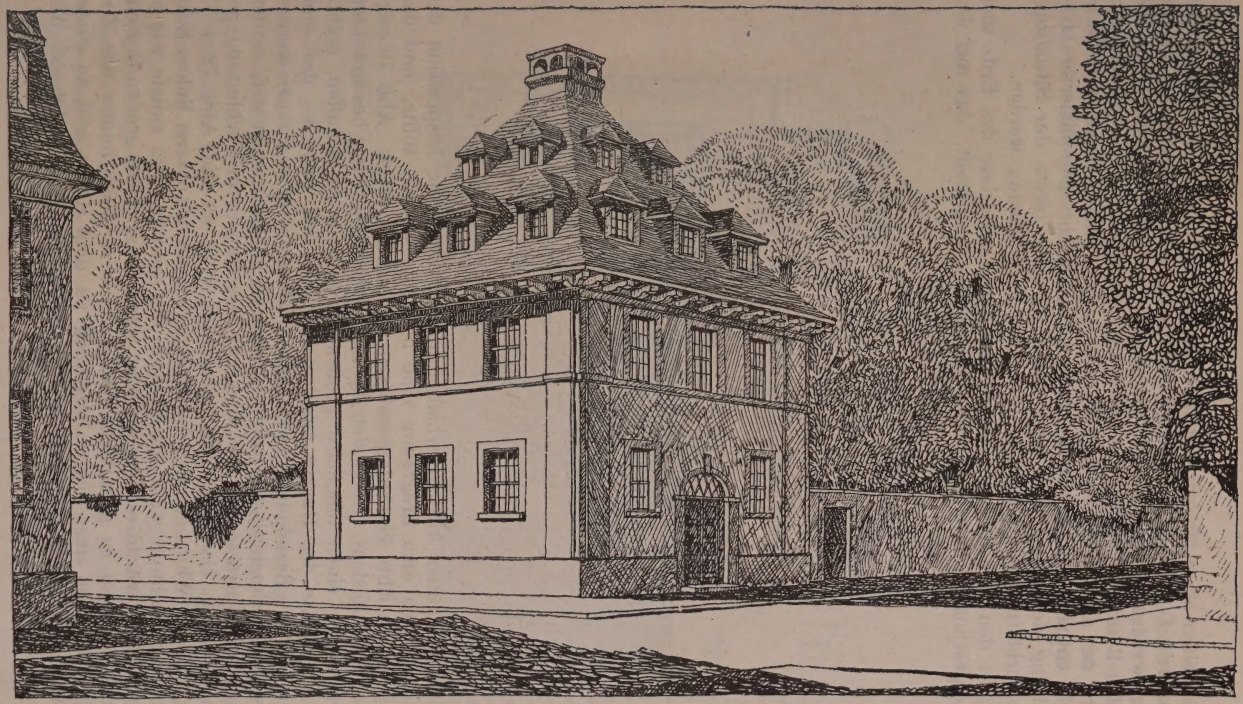


Abb. 67.

den Seiten eines langen Mittelkorridors etwa liegen). Man wird den Grundriß [- oder I-förmig (Abb. 68) anlegen, gewissermaßen das zu lang werdende Rechteck an den Enden umbiegen müssen, um die vielen Räume nicht zu weit auseinanderrücken zu lassen. Oder man wird den Grundriß so anlegen, daß er im Innern einen oder zwei Höfe enthält usf. Übrigens können für solche kompliziertere Gestaltung des Grundrisses auch andere Gründe (etwa der Situation: ein verhältnismäßig schmaler Bauplatz) Veranlassung werden.

In den Abb. 122 u. 123 sind nun die Grundrisse des Erd- und Obergeschosses eines größeren Wohnhauses dargestellt, das auf der

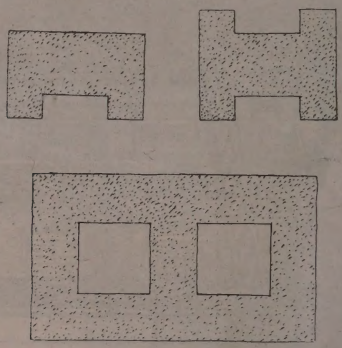


Abb. 68.

Rückseite einen Ausbau erhalten mußte, wenn die Disposition der Räume nach dem Programm eine bequeme werden sollte, und das auf dem in Abb. 69 wiedergegebenen Grundstück steht. Abb. 70 zeigt die Straßenansicht. Da es sich darum handelte, auf dem beschränkten Grundstück einen möglichst großen Gartenraum zu schaffen, mußte der zur Seite des Hauses angelegt werden, und zwar so, daß eine unmittelbare Beziehung von Haus und Garten nicht gewonnen werden konnte. Vielmehr liegen beide selbständig nebeneinander und werden durch die Terrasse auf der Rückseite des Hauses in Verbindung gebracht (Abb. 71). Ich setze den Abb. 71 u. 69 die Abb. 72 u. 73 gegenüber. Wenn nämlich das Grundstück an der oberen linken Ecke nicht abgestumpft wäre wie in Abb. 69, sondern spitz zuliefe wie in Abb. 73, so würde es möglich sein, einen ausreichend großen Gartenraum auch so zu gewinnen, daß er, wie es doch immer das Ziel sein sollte, in einer engen Beziehung zu dem Hause und zu einem besonderen Raum des Hauses stände. Durch den Vergleich der Ab-

bildungen soll nun dargetan werden, daß das Haus nach den Abb. 72 u. 73, von einem höheren architektonischen Gesichtspunkte aus betrachtet, und unter der Überzeugung beurteilt, daß die äußere Bildung eines Bauwerks unter räumlichen Vorstellungen entstehen müsse, ein einfacheres architektonisches Gebilde darstelle als das in den Abb. 71 u. 69 wiedergegebene, und zwar das, obwohl der Grundriß Abb. 73

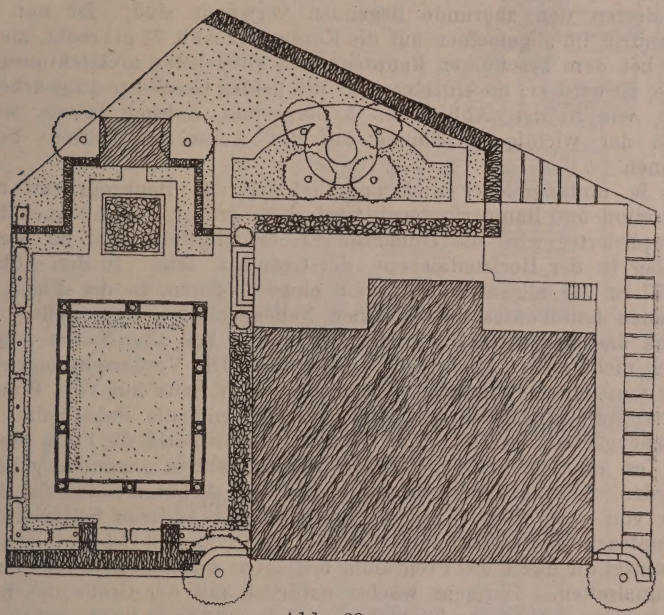


Abb. 69.

gegenüber dem Abb. 69 kompliziert und unregelmäßig erscheint [die rechte Seite des Hauses hat einen nur geringen Abstand vom Nachbarhause, die hintere (Abb. 73) ist nur von einem Nachbargarten aus sichtbar]. Aber der Grundriß ist ja, wie wir gehört haben, nur das, was sich von einer architektonischen Idee auf die horizontale Ebene projizieren läßt. Ist in der Idee unter der Herrschaft räumlicher Vorstellungen für das Innere und das Äußere des Gebäudes die einfachste Erscheinungsform gefunden, so mag der Grundriß dieser Idee irgendwelche kompliziertere Kontur zeigen. Dieser Grundriß braucht ja nicht rechteckig zu sein — obwohl ein gewisser Umfang des Bau-

werks vorhanden sein muß, bevor die Vorstellung eine andere als parallelepipedische Gestaltung desselben und damit eine andere als rechteckige Zeichnung des Grundrisses zuläßt —, es darf nur seine besondere Form niemals in der Ebene und auf dem Zeichenpapier entstehen. Sie muß vielmehr der Niederschlag ganz bestimmter räumlicher Vorstellungen sein; wie denn ein nach solchen Vorstellungen entstandener Grundriß (also etwa Abb. 73) auch bei dem architektonisch gebildeten Beschauer räumliche Ideen auslöst, die zum mindesten den zugrunde liegenden verwandt sind. Ist nun der Grundriß im allgemeinen auf die Kontur der Abb. 73 gebracht, als der der bei dem besonderen Bauprogramm einfachsten architektonischen Idee, so wird er, im einzelnen für die beiden Geschosse ausgearbeitet, sich, wie in den Abb. 74 u. 75 dargestellt, anlegen lassen, wobei zwei der wichtigsten Räume auf der Achse des Gartens liegen können.

Je umfangreicher und komplizierter das Bauprogramm nach Situation und Raumerfordernis wird, desto größer, aber oft auch desto komplizierter wird die einfachste Erscheinungsform und ihr Niederschlag in der Horizontalebene, der Grundriß, sein. In den Abb. 76 u. 77 ist die allgemeine Situation eines größeren, in der Ebene gelegenen Landhauses mit manchen Nebengebäuden dargestellt. Man sieht, das eigentliche Haus liegt frei und ist von allen Seiten — wenn auch nicht mehr gleichmäßig — sichtbar: Die Vorderseite eigentlich nur von dem ummauerten Vorhof, die rechte Seite nur vom Blumengarten, die Rückseite von dem hinteren und die linke Seite vom Küchengarten. Es zeigt (Abb. 78 u. 79) im Grundriß die Form eines I, die es erlaubt, daß die vielen Räume zentral zusammengehalten werden. Die besondere Situation, die dem Ankommenden das Haus nur von vorn zeigt (Abb. 80) und auch die anderen Seiten in der Hauptsache nur einzeln in die Erscheinung treten läßt (Abb. 81, 82 u. 83), gestattet die durch das Programm bedingten Ausbauten auf den beiden Schmalseiten. Übrigens wächst natürlich mit der Größe des Baues auch seine ästhetische Tragfähigkeit. Je größer er wird, um so eher wird bei einem großen und klaren Gesamtbilde eine Kompliziertheit oder eine Unregelmäßigkeit zu ertragen sein. Ein kleiner Bau dagegen muß, wenn überhaupt eine klare Wirkung herauskommen soll, durchaus einfach bleiben.

Ein Gebäude, wie das in Abb. 65 dargestellte Haus inmitten eines Gartens, entsteht auf Grund einer einzigen architektonischen räumlichen Idee, die das Haus eben im Zusammenhange des Gartens begreift. Bei der Entstehung von nach Situation und Raumerfordernis komplizierter gearteten Bauwerken sind mehrere oder eine ganze Anzahl solcher räumlichen Ideen notwendig, die von allen Seiten, die eine immer im Zusammenhange mit der anderen, das Gebilde umfassen: bei dem in den Abb. 70 bis 75 dargestellten Hause in der Hauptsache zwei (Abb. 70 u. 72), bei dem hier beschriebenen vier

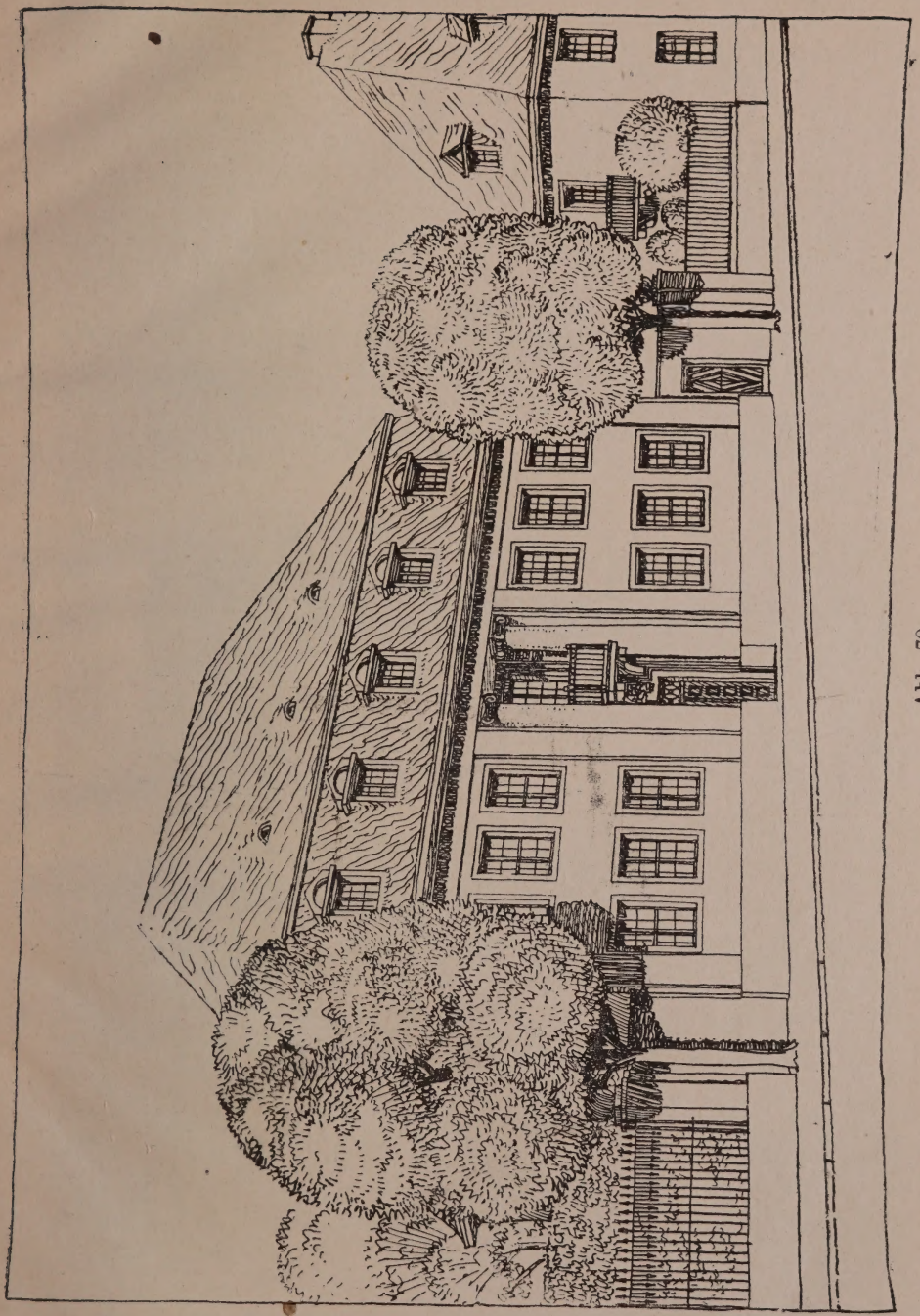
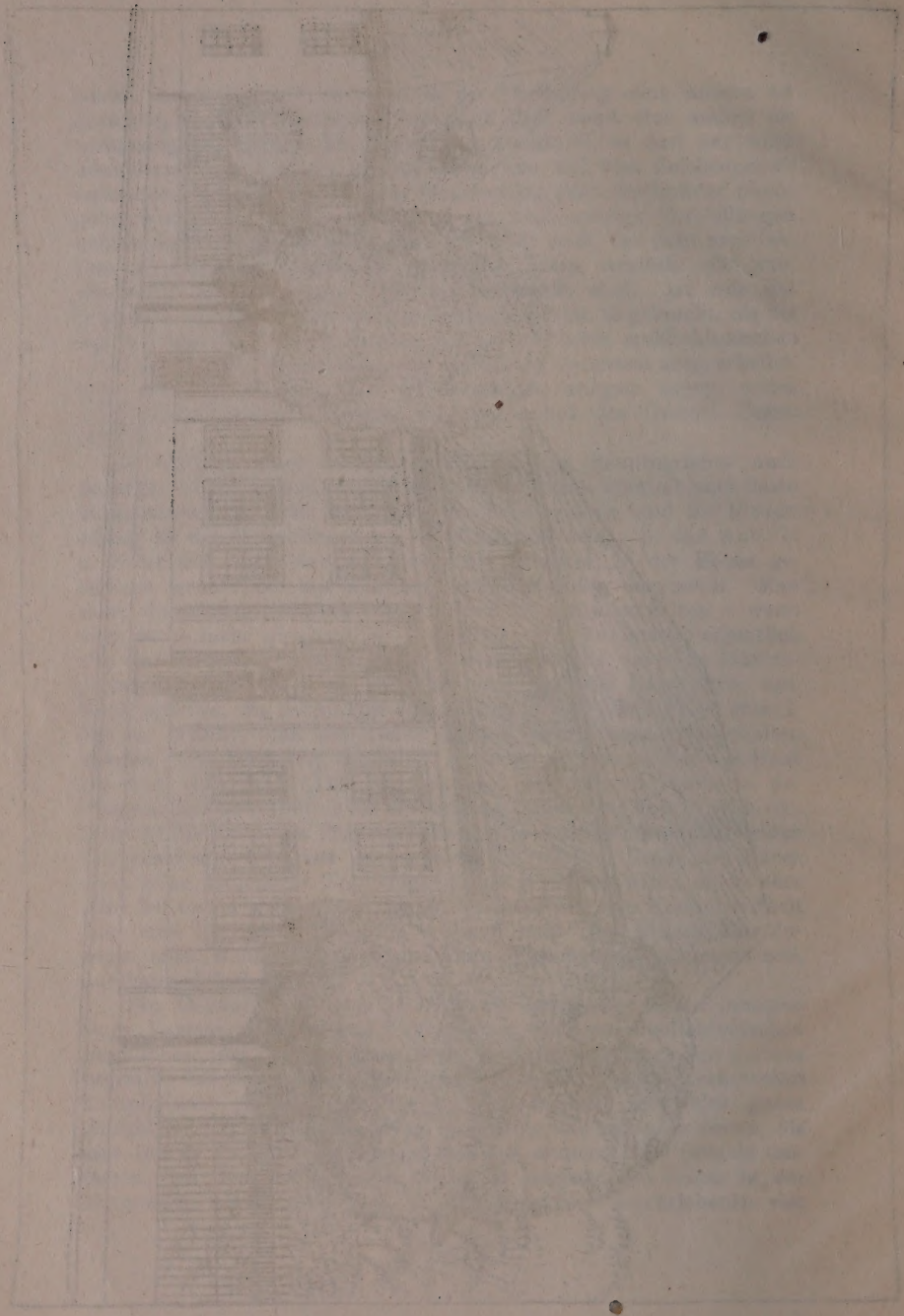
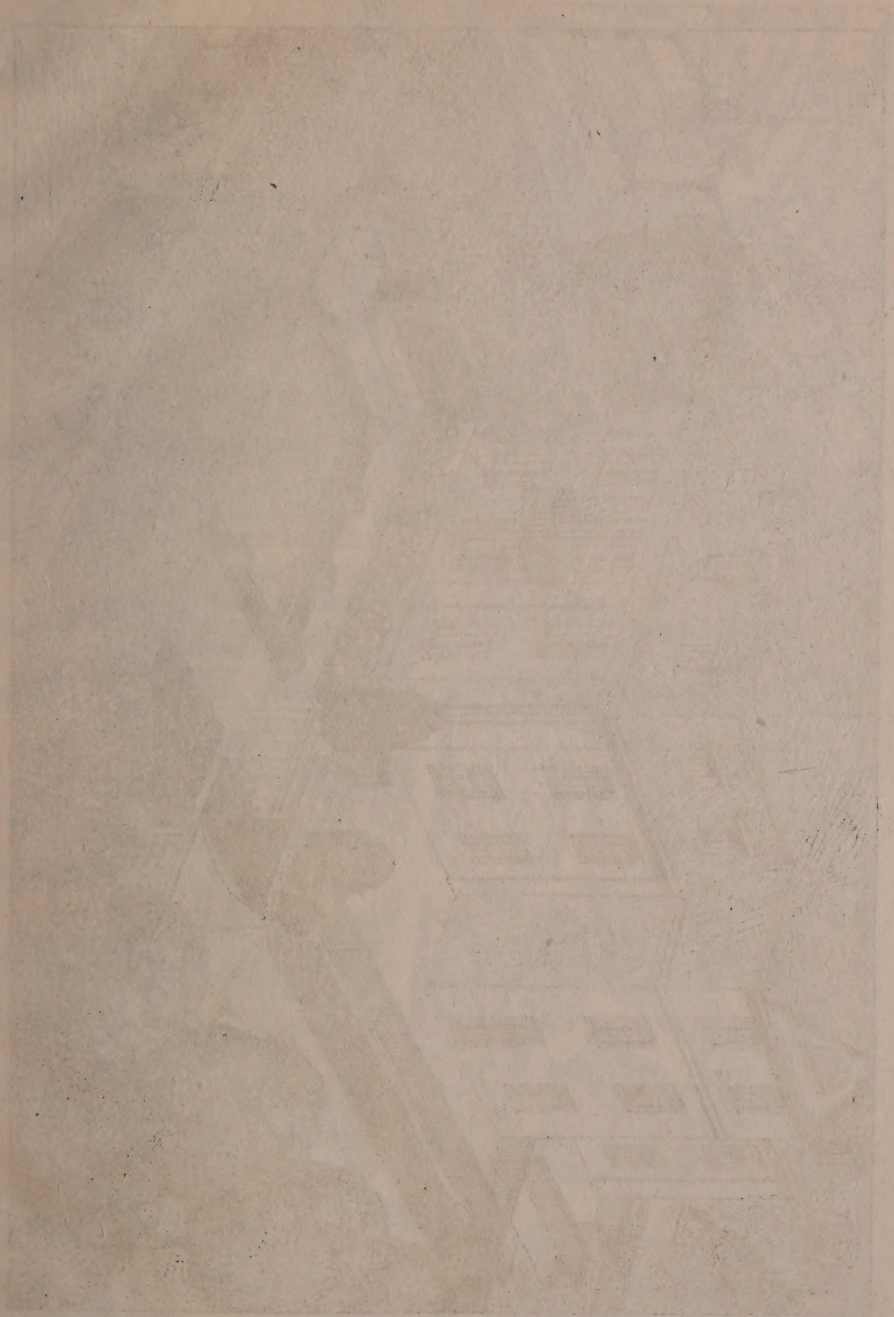


Abb. 70.





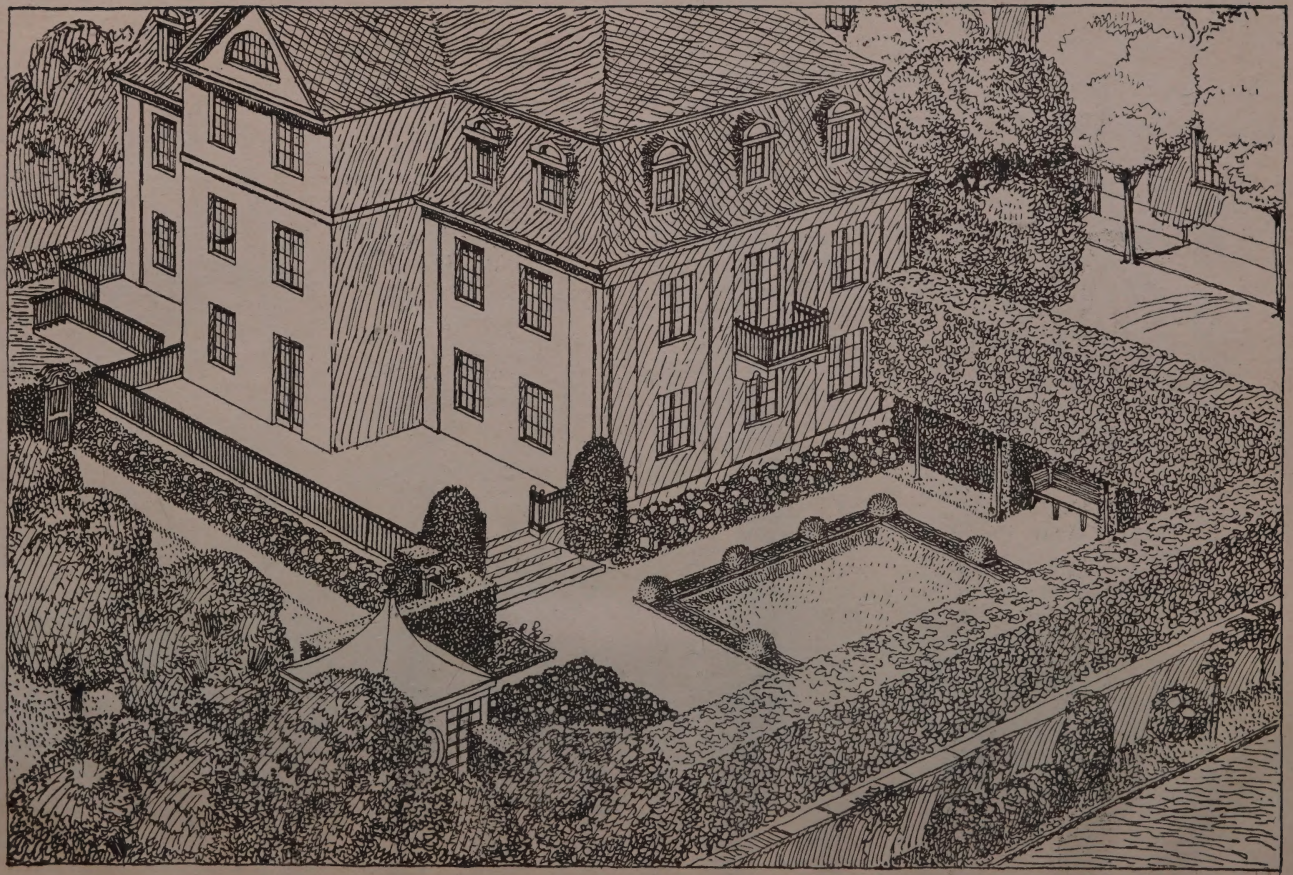


Abb. 71.

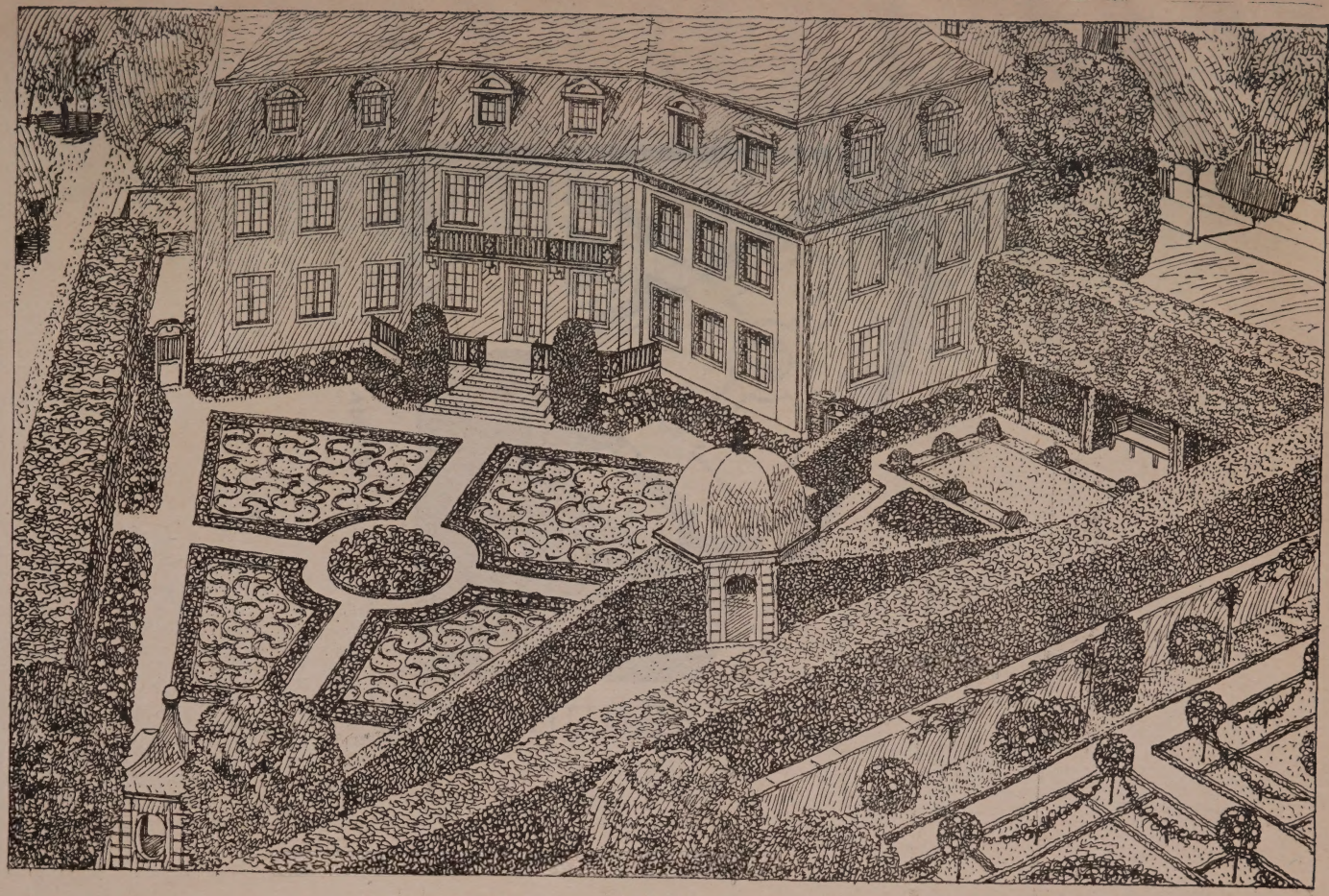
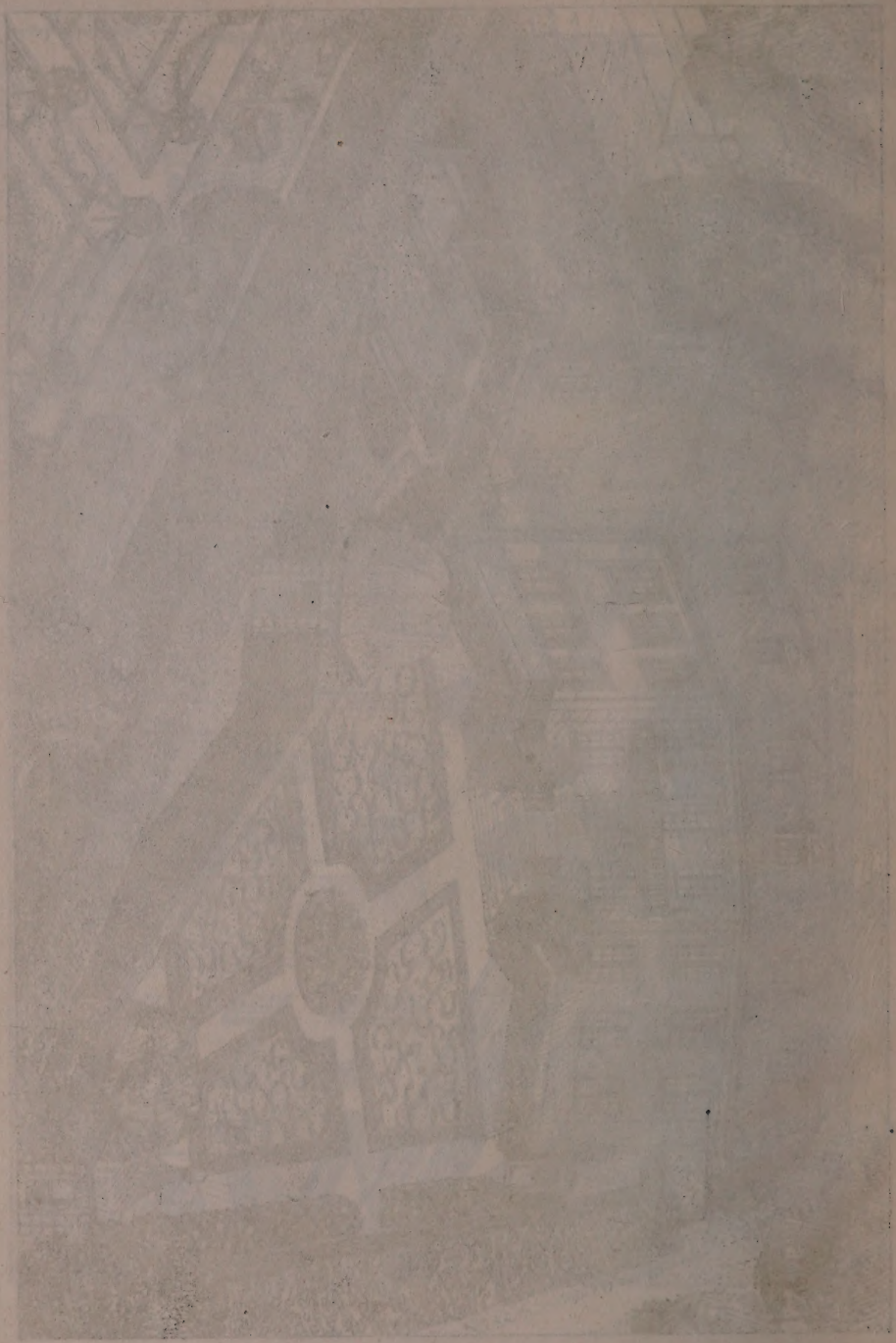


Abb. 72.



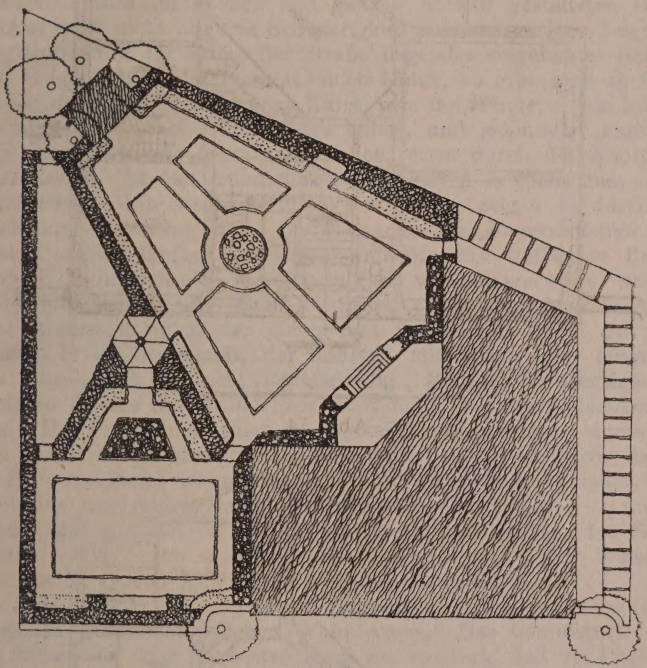


Abb. 73.

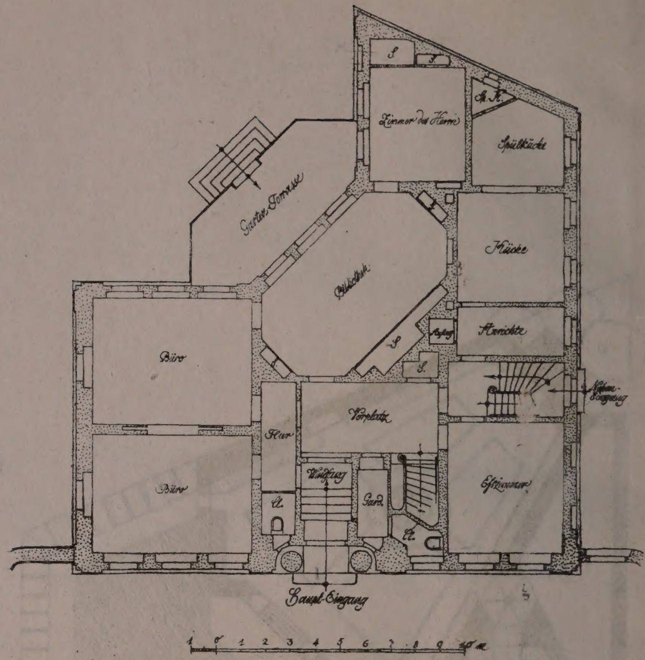

Zimmer des Herrn
Spülküche
Garten-Terrasse
Bibliothek
Küche
Anrichte
Büro
Vorplatz
Flur
Büro
Estzimmer
Gard.
Haupt-Eingang

Abb. 74.

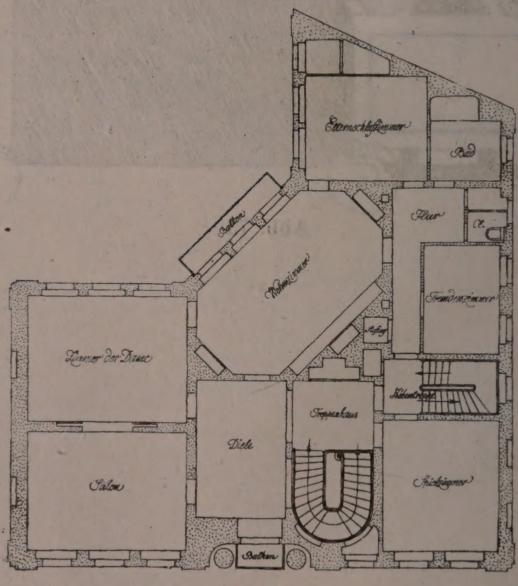

Elternschlafzimmer
Bad
Balkon
Flur
Wohnzimmer
Fremdenzimmer
Zimmer der Dame
Treppenhaus
Diele
Salon
Balkon

Abb. 75.

(drei davon in den Abb. 84, 85 u. 86 wiedergegeben), bei noch umfangreicheren Gebäuden deren noch viel mehr.

Wenn nun schon die Größe und die besondere, aber doch immer noch einfache Situation dieses in der Ebene gelegenen Landhauses einen komplizierteren Grundriß erfordert, so wird es weiter bei schwierigerer Situation ganz unmöglich, für den Grundriß eine einfache Kontur beizubehalten. Hier ist nun zu sagen, daß eine Unregelmäßigkeit eines im großen und ganzen normal gestalteten Grundstückes noch nicht als eine Schwierigkeit aufzufassen ist. Zeigt z. B. das Grundstück für ein in der Straße liegendes eingebautes Gebäude von einiger Länge der Fassade einen Knick, so gibt man in Gottes Namen der Fassade auch einen Knick, wie ihn Hunderte von Häusern aus allen Zeiten bei solcher Lage haben, und jedenfalls „kaschiert" man ihn nicht, wie heutzutage üblich, etwa durch die Anordnung eines Erkers. Ist das Grundstück schiefwinklig, so sucht man — wie denn wieder Hunderte von alten Bauten das zeigen — durch eine geschickte Anpassung des Grundrisses an das Baugrundstück über diese Unregelmäßigkeit hinwegzukommen. Ein treffliches Beispiel (Abb. 87), wie man sich in solchem Falle verständigerweise verhalten sollte, gibt das „weiße Haus" in Basel, ein Patrizierhaus, zwischen zwei Straßen gelegen, der einen und damit dem Rhein mit einer geraden Front zugewandt, der anderen mit einem cour d'honneur. Das Grundstück ist recht schiefwinklig. Bei der vernünftigen und richtigen Anlage des Grundrisses sieht man gleichwohl darüber hinweg. Die Unregelmäßigkeit wird geteilt aufgenommen, einmal von dem Grundriß des Hauptbaues und damit von dem Dach, das auf der Seite des Hofes windschief ist — auf der Seite der geraden Front wäre eine windschiefe Dachfläche unverständlich gewesen —, und das andere Mal von dem Hofe, an dem die gegenüberliegenden Seitenfronten, obwohl von ungleicher Länge, doch in gleicher Weise mit einer gleich großen Anzahl von Fenstern aufgeteilt sind.

Abb. 88 zeigt die wirklich komplizierte Situation eines im Garten gelegenen großen städtischen Wohnhauses. Das Grundstück steigt von Südwesten nach Nordosten stark an, so stark, daß der Fußboden des Erdgeschosses erst in etwa 5 bis 6 m Höhe über der Straße liegen konnte, wenn hinter dem Hause ein ausreichend großer ebener Teil des Gartens angeordnet werden sollte, und daß auf der linken Seite ein Flügel weit in den Garten hineingebaut werden mußte, wenn die Rückseite des Hauses und der hinter dem Hause liegende Garten nicht dem Einblick von dem überhöht liegenden Nachbargarten ausgesetzt sein sollte. Dieser Flügel mußte dann eine feste Endigung erhalten und mit einem Pavillon abgeschlossen werden, durch den man aus dem Obergeschoß in den oberen Teil des Gartens gelangen kann. Das Programm forderte eine Vorfahrt für Wagen und Automobile vor der Haustür. Diese Forderung brachte eine weitere Kompliziertheit im Bilde des Hauses mit sich, indem die abschließende

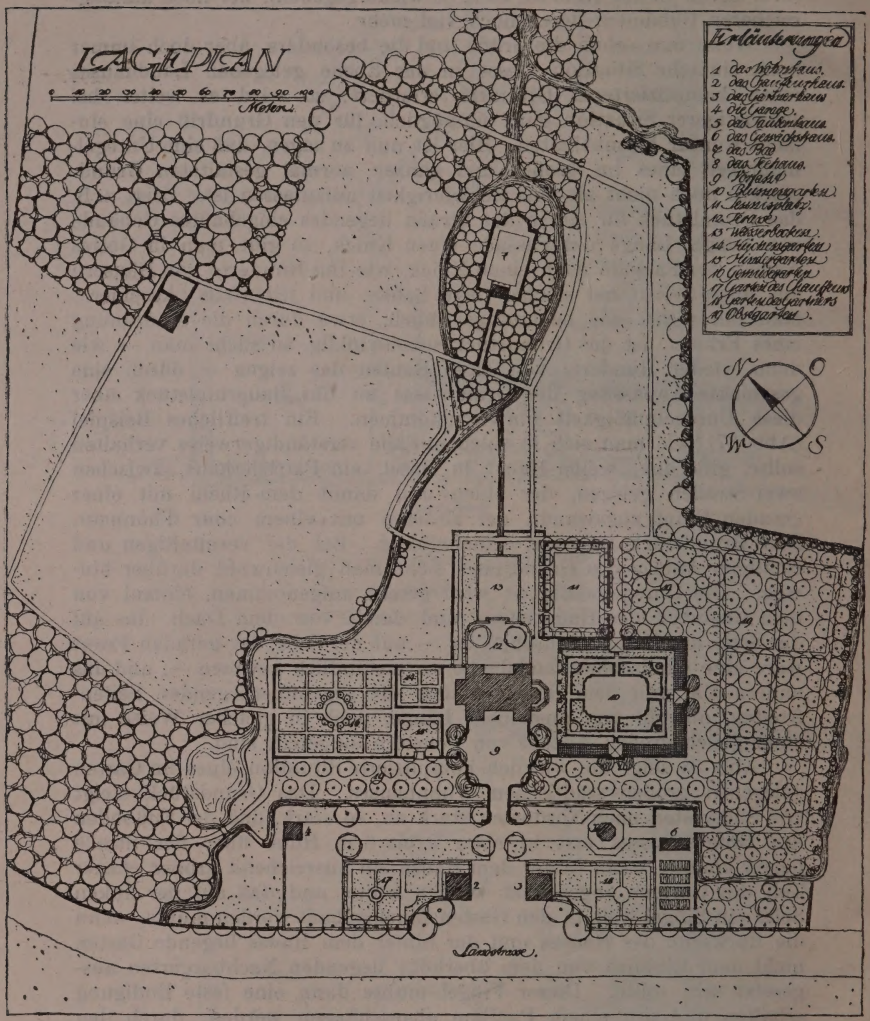
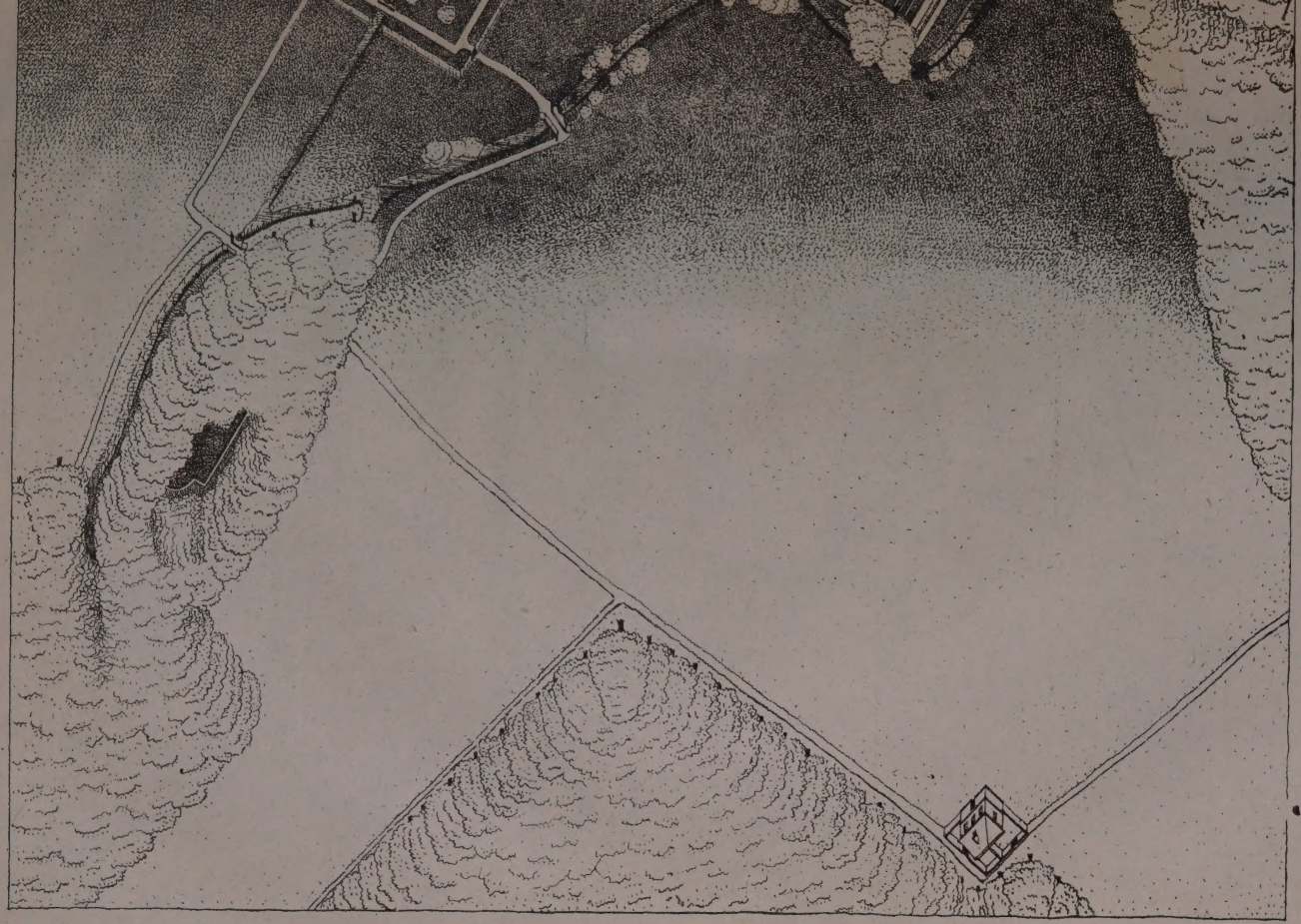

LAGEPLAN
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Meter.
Erläuterungen
1 das Wohnhaus.
2 das Chauffeurhaus.
3 das Gärtnerhaus
4 die Garage.
5 das Taubenhaus.
6 das Gewächshaus.
7 das Pfad
8 das Teehaus.
9 Vorfahrt
10 Blumengarten.
11 Tennisplatz.
12 Terrasse
13 Wasserbecken.
14 Küchengarten
15 Hindergarten
16 Gemüsegarten
17 Garten des Chauffeurs
18 Garten des Gärtners
19 Obstgarten.
N
O
W
S
Landstrasse.

Abb. 76.



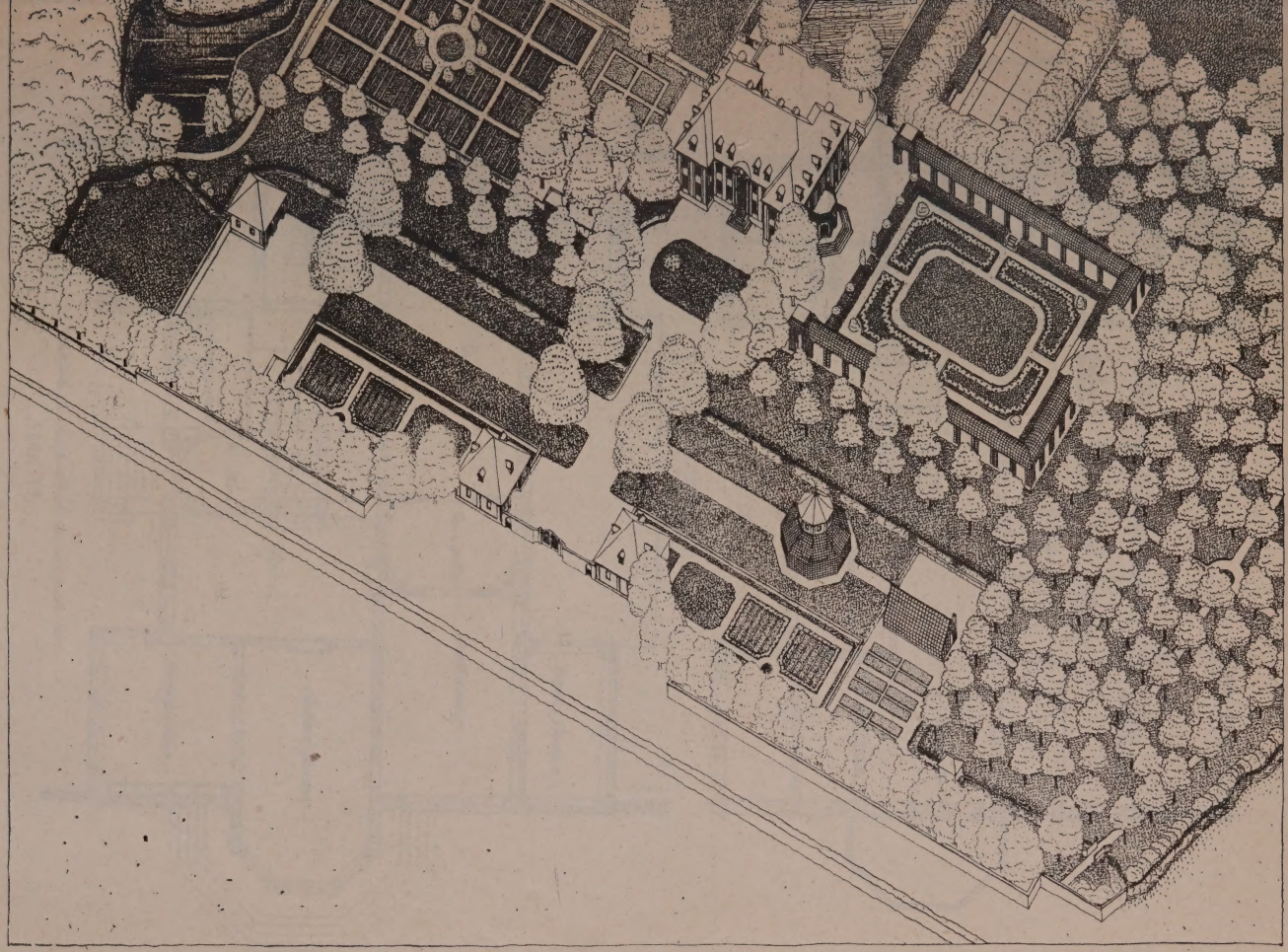


Abb. 77.

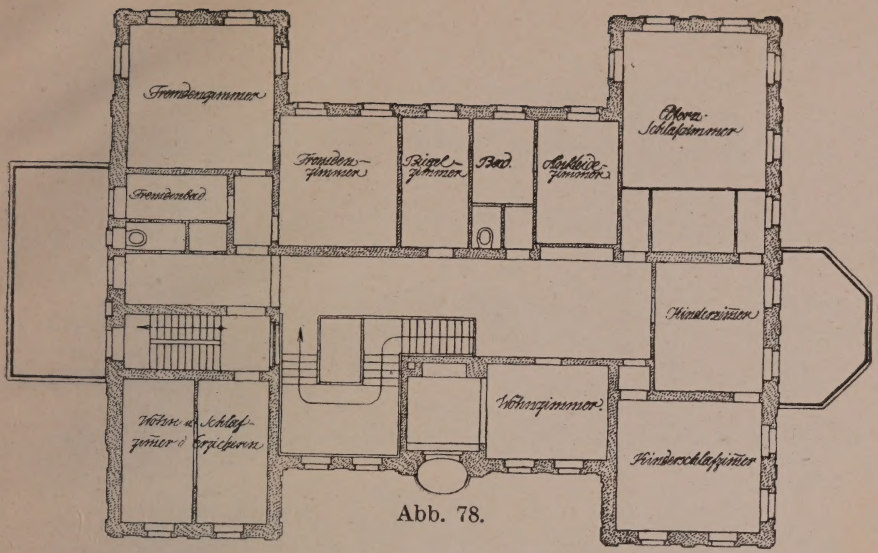

Fremdenzimmer
Fremden-zimmer
Bügel-zimmer
Bad
Herr. Schlafzimmer
Fremdenbad
Kinderzimmer
Wohnzimmer
Kinderschlafzimmer

Abb. 78.

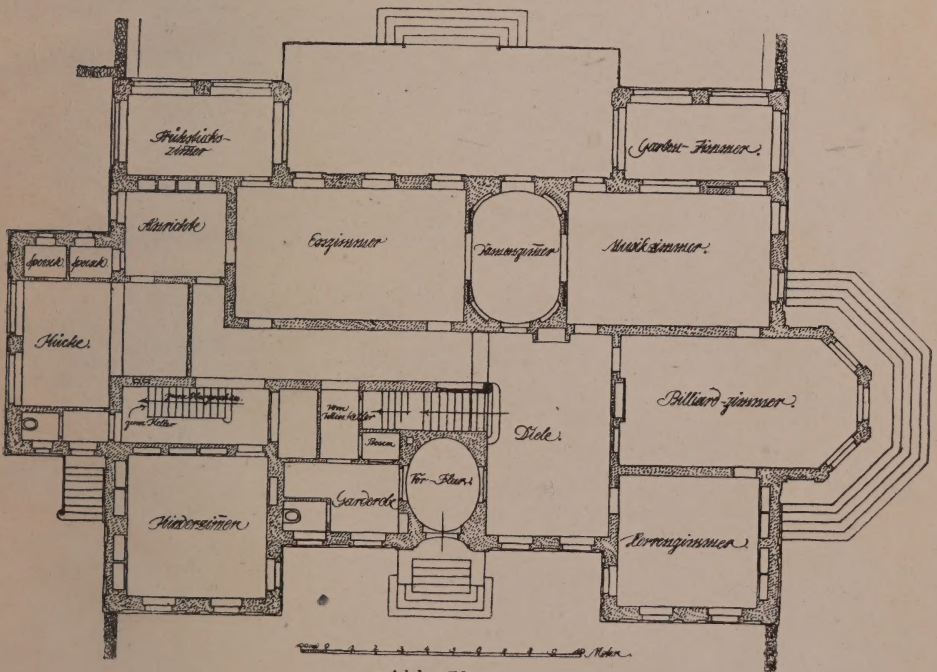
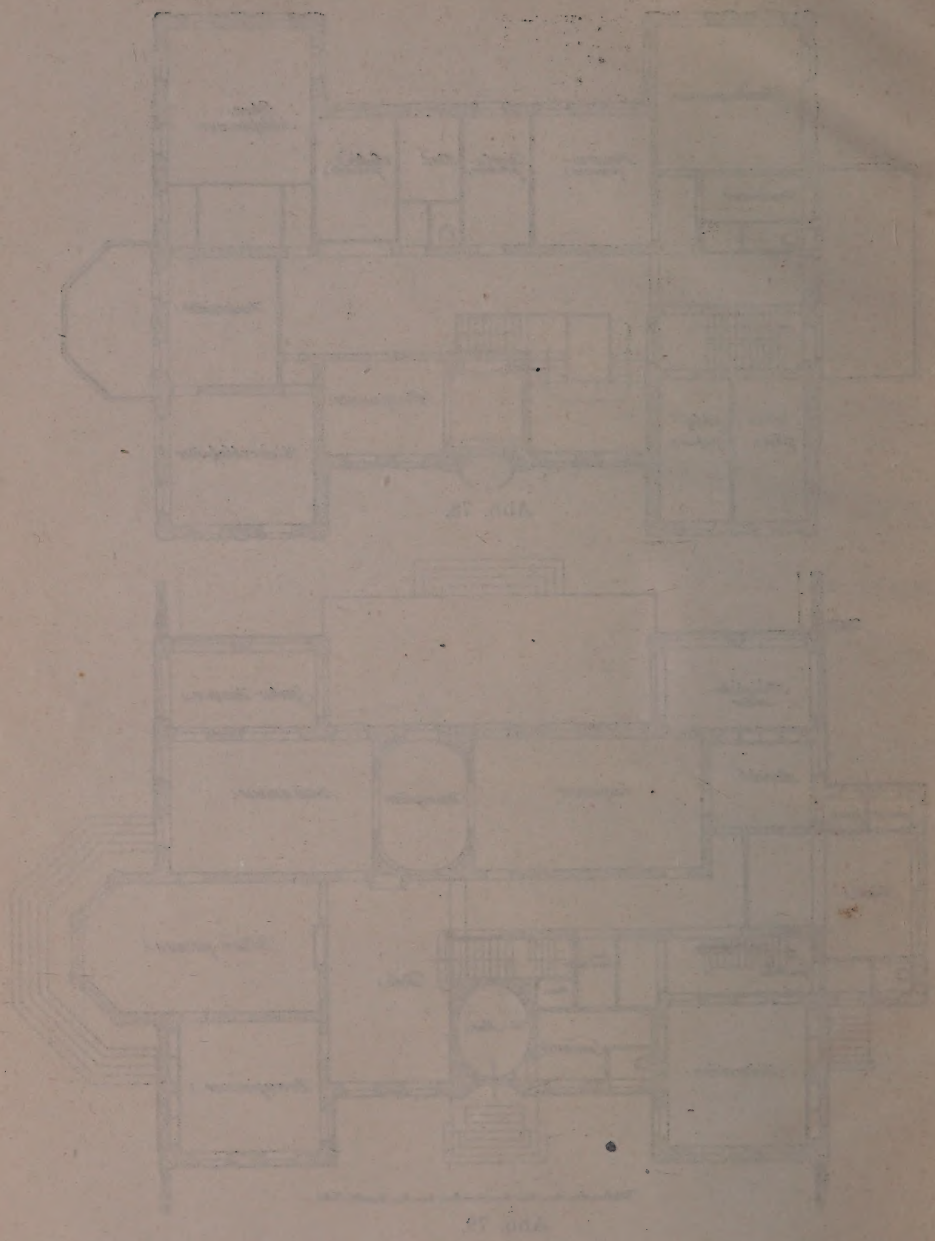

Garten-Zimmer
Arbeitszimmer
Musikzimmer
Küche
Billard-zimmer
Diele
Garderobe
Kinderzimmer
Terrassenzimmer

Abb. 79.



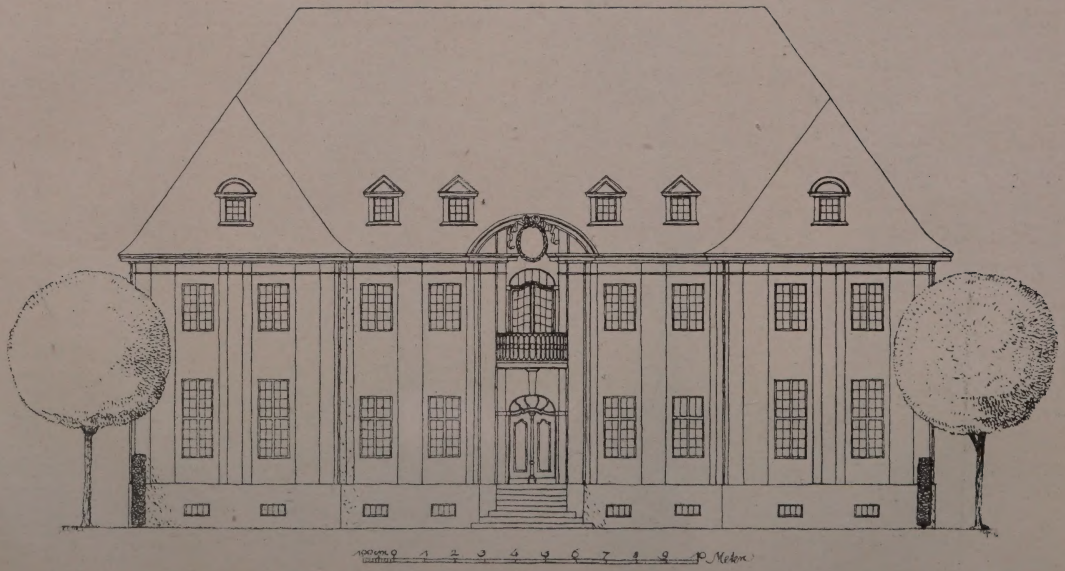


Abb. 80.

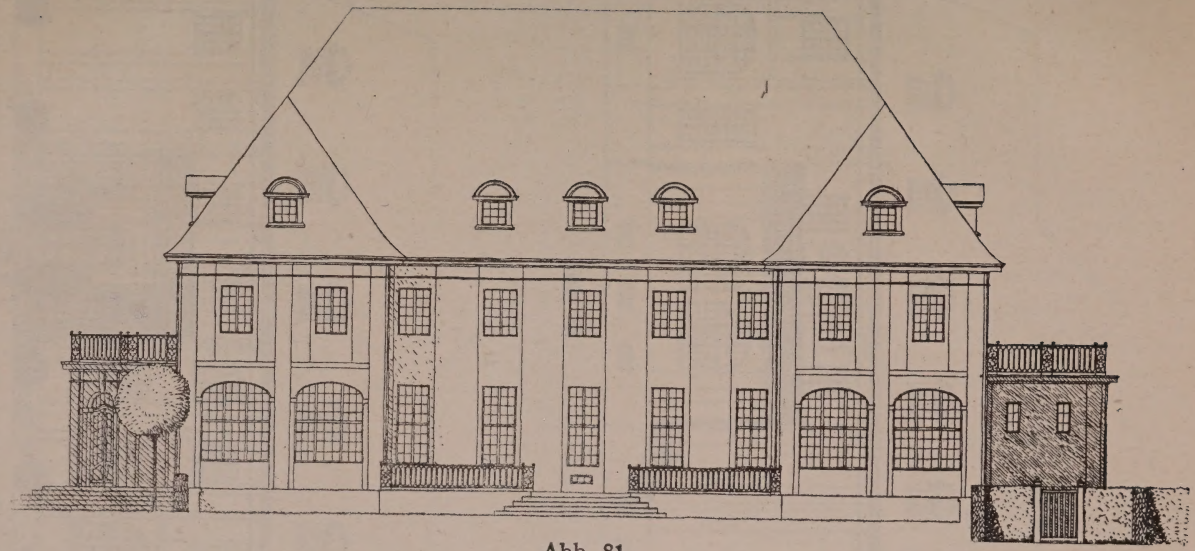
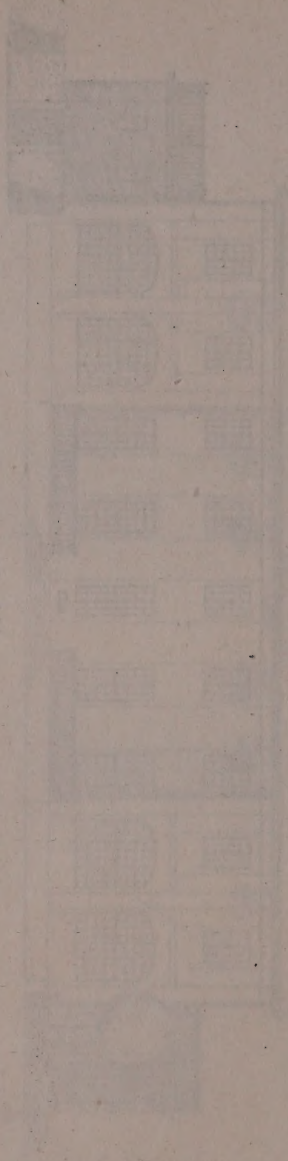


Abb. 81.



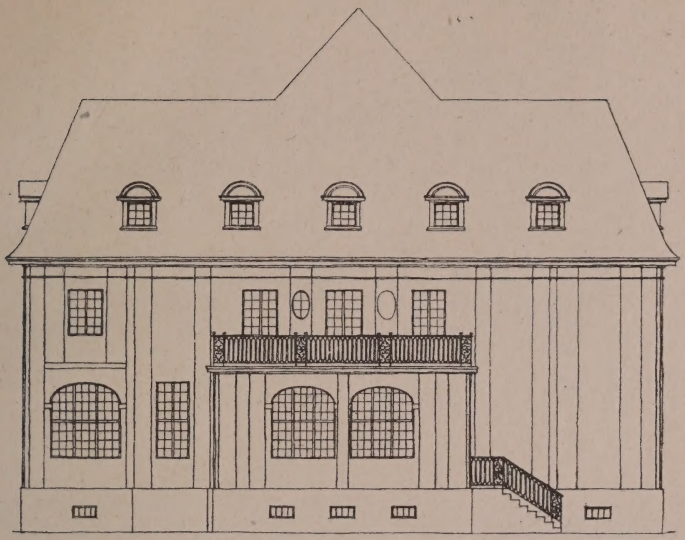


Abb. 82.

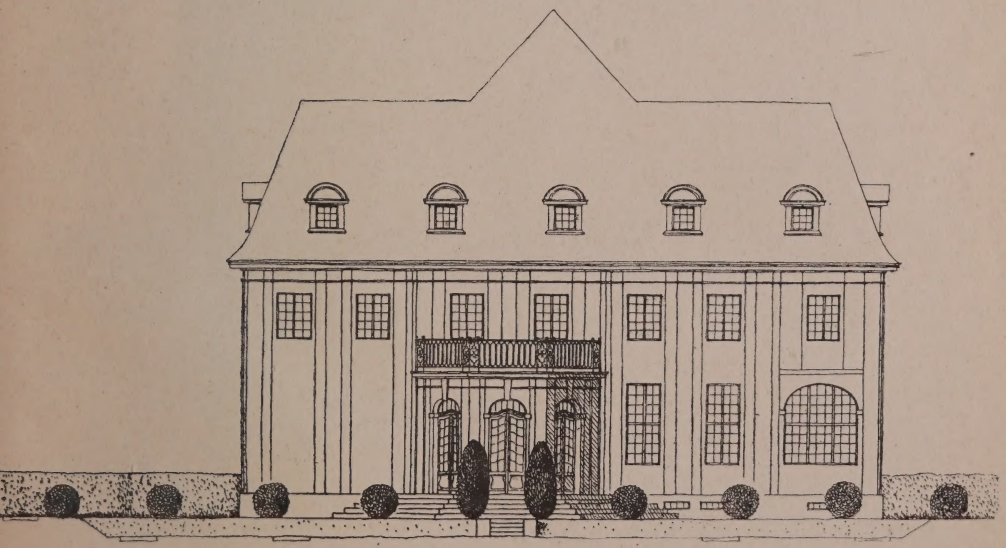
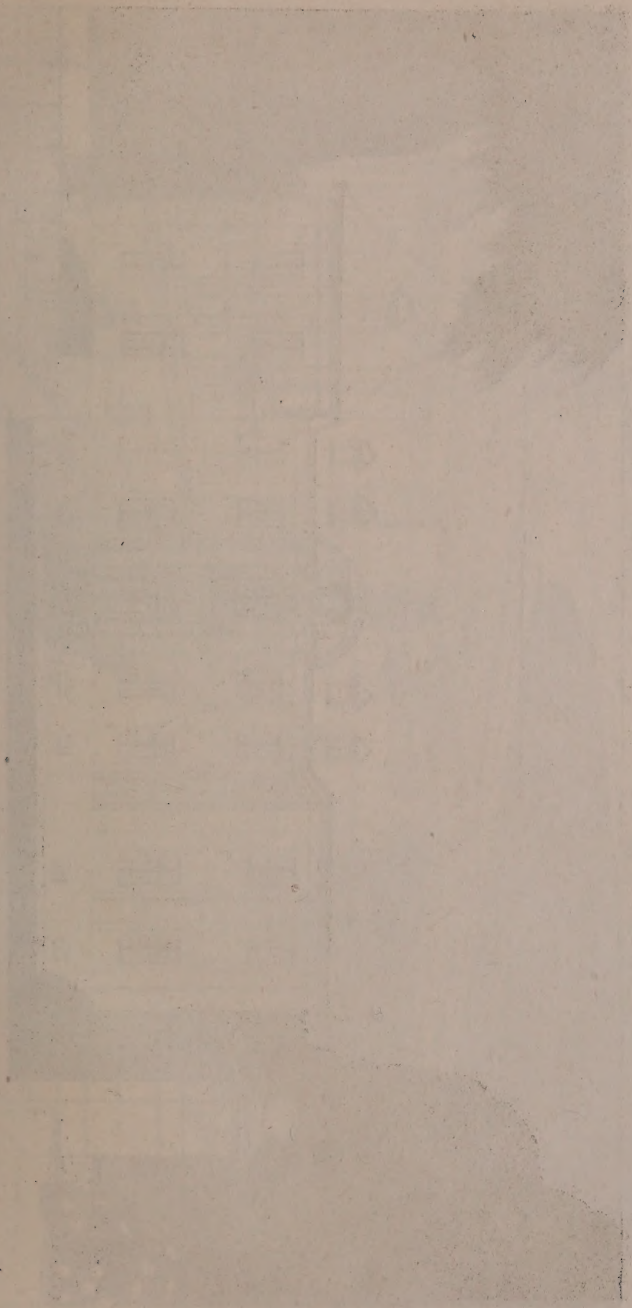


Abb. 83.



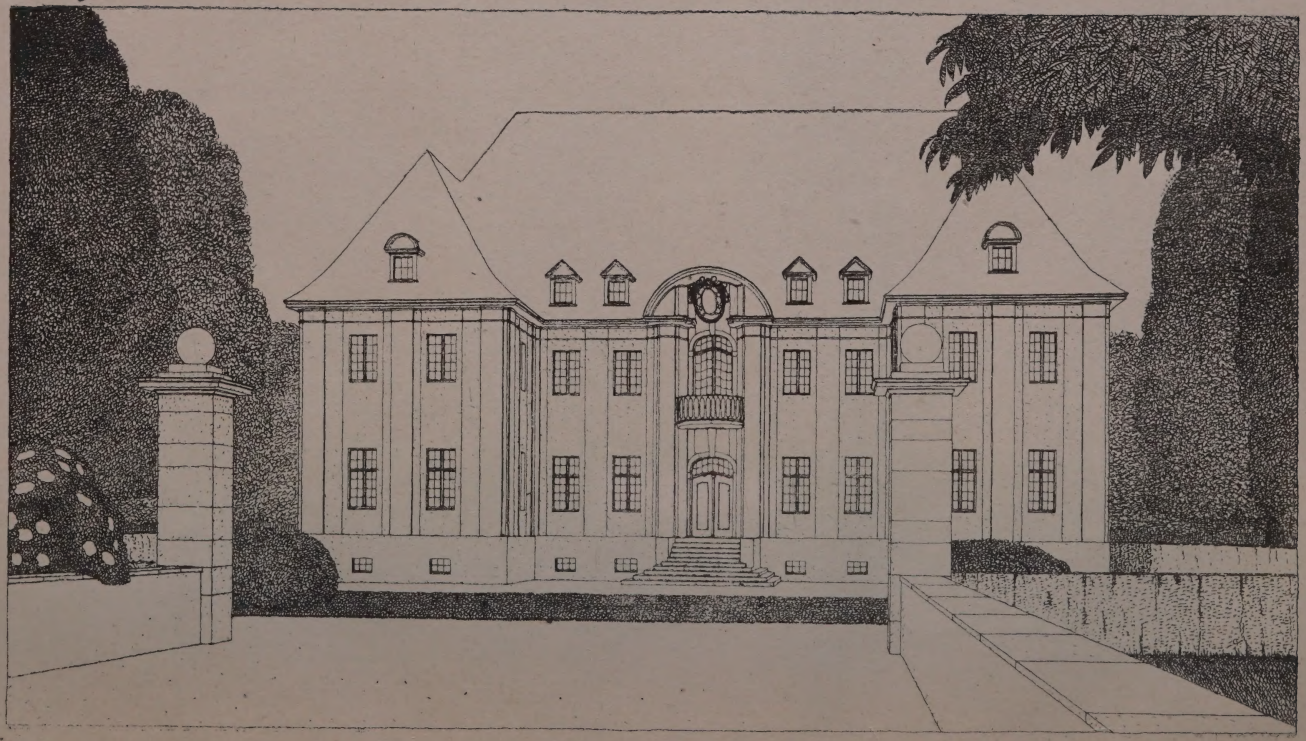


Abb. 84.

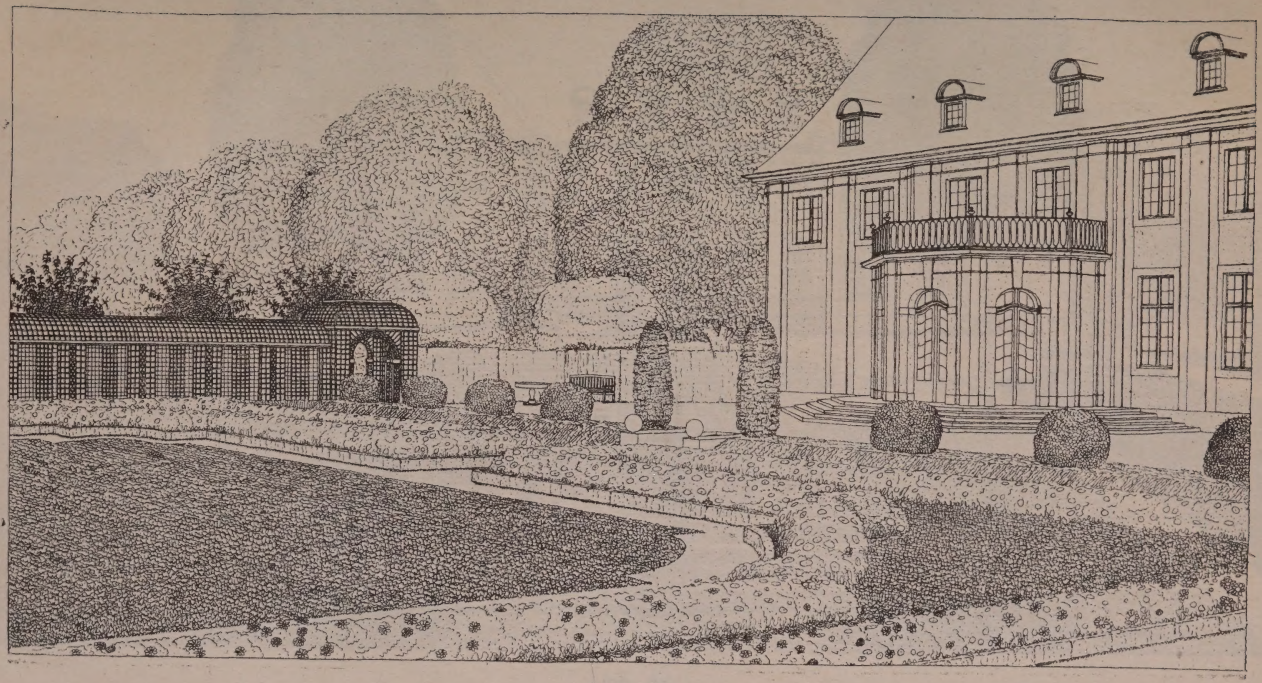


Abb. 85.

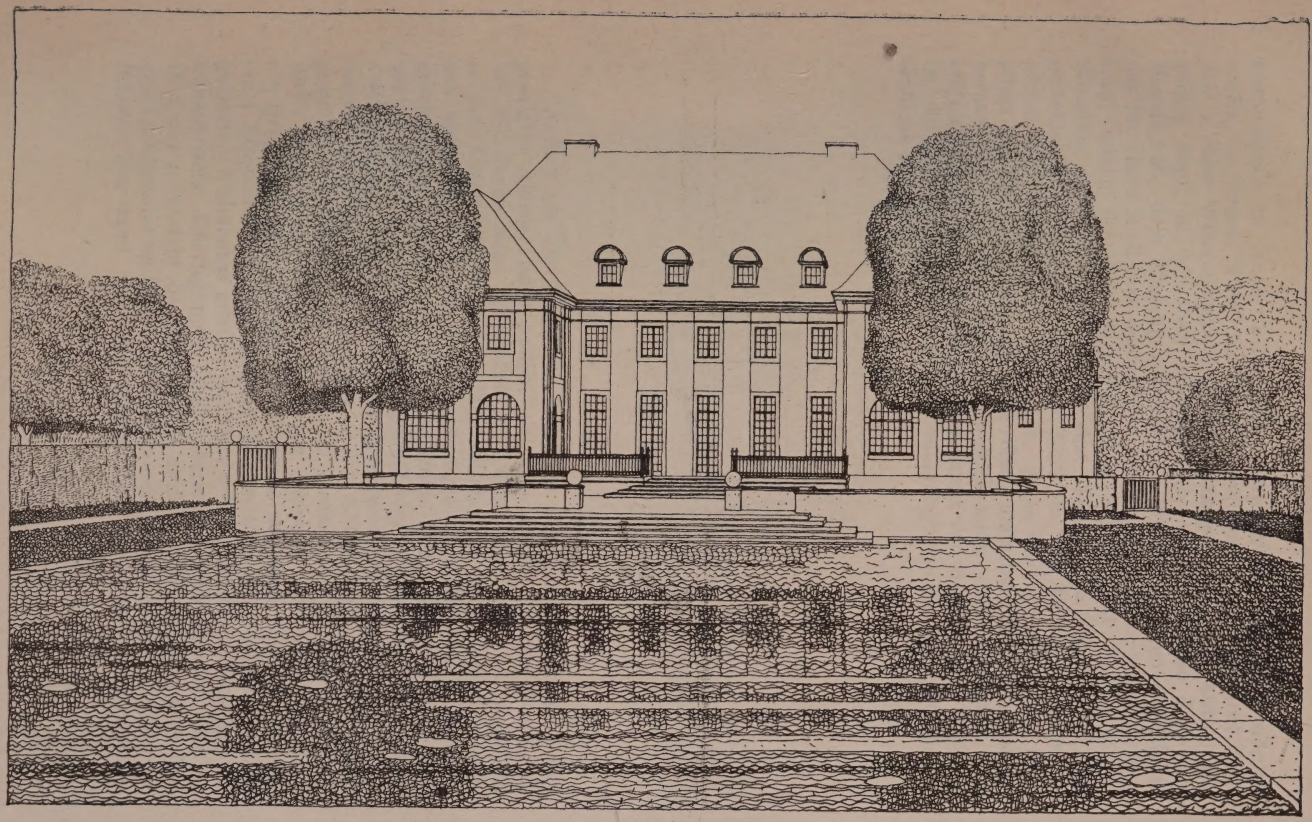


Abb. 86.

Futtermauer zu einem halbrunden Vorplatze eingebuchtet werden mußte, in dessen Mitte das Portal zu einem kürzeren Tunnel liegt, der zu einer Wendeltreppe und zum Aufzuge führt. Die Automobilgarage liegt, in den Berg hineingebaut, auf der linken Seite des Hauses nahe dem Eingang zur Küche. Wie im übrigen die Räume des für einen Mediziner bestimmten Hauses zueinander gelegt worden sind, zeigen die Abb. 89 u. 90. Der Schnitt Abb. 91 macht die Situation zu Straße und Garten klar. Die in den Abb. 92 u. 93 dargestellte Straßenansicht und der Blick in den Garten unmittelbar hinter dem Hause (Abb. 94) lassen, denke ich, erkennen, daß trotz allem das Bestreben herrschte, die relativ einfachste Erscheinungsform herauszubringen, und also die, welche unter den gegebenen Verhältnissen von der einfachsten und damit von der größten Wirkung ist, die aber unter so besonderen Bedingungen nicht mehr eine absolut einfache sein kann.

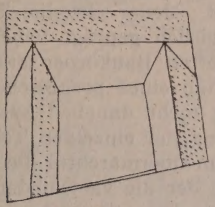


Abb. 87.

Anders als die bisher als Gebäude von künstlerischem Wesen gezeigten Häuser (also anders als Abb. 4 oder 15 oder 29 oder 84 bis 86), denen allen ein einheitlicher Baukörper eigen ist, weist das in den Abb. 88 bis 94 dargestellte Wohnhaus einen gruppierten, d. h. aus mehreren einigermaßen selbständigen Bauteilen (aus dem zweigeschossigen Vorderhaus, dem seitlichen, den unteren Gartenraum begleitenden, im wesentlichen eingeschossigen Flügel und dem wieder zweigeschossigen Endpavillon) zusammengesetzten Körper auf. Damit scheint es in die Nähe der etwa in den Abb. 3 oder 14 oder 22 dargestellten unkünstlerischen Bauten zu geraten und ist doch durch eine nicht überbrückbare Kluft von ihnen getrennt. Bei diesen entstand die gruppierte Erscheinung des Äußeren aus dem ohne Einwirkung einer künstlerischen Idee aufgezeichneten Grundriß; bei dem zuletzt gezeigten Wohnhause geht sie auf klare und bestimmt zu formulierende künstlerische Überlegungen und räumliche Vorstellungen zurück. Und nur so besteht sie zu Recht; es muß ein wirklicher in dem Programm liegender und klar zu bezeichnender Grund zu der Gruppierung führen. Nur dann, wenn die einheitliche — und damit die größte und

eindruckvollste — Erscheinung sich aus Gründen des äußeren Teiles des Programms — der Situation — oder des inneren Teiles — des Raumerfordernisses — nicht erreichen läßt, ist sie am Platze. Und so werden häufiger als Wohnhäuser andere und umfangreichere Bauten als gruppierte erscheinen müssen. In Abb. 95 ist eine Ansicht des Klosters Obermarchtal dargestellt. In dem auf die Längsachse der Kirche symmetrisch angelegten Grundriß des kolossalen Komplexes erscheint diese Kirche den um einen großen Hof angeordneten Klostergebäuden vorgelagert. Hier ist die gruppierte Anordnung durchaus überzeugend. Die mächtige getürmte Kirche, das ideelle Zentrum der ganzen Anlage, konnte in das einfache System des Klosterbaues natürlich nicht aufgenommen werden und bildet einen Bau für sich, der, stattlich und reich ausgeführt, eben jenes Zentrum auch äußerlich erkennbar macht und an den sich jederseits in einer sehr einfachen Ausbildung und also kontrastierend ein Klosterflügel anschließt, der dann auf der Ecke jedesmal von einem etwas reicher behandelten Giebelbau aufgenommen wird. Jeder einzelne Teil der Baugruppe steht klar und für sich einheitlich geprägt neben dem anderen. Diesem ausgezeichneten gruppierten Baukörper stellen wir in Abb. 96 den modernen gruppierten Bau eines preußischen Kreishauses gegenüber. Wie verkehrt sieht der nicht daneben aus! Von einer klaren und abgerundeten Erscheinung der einzelnen Teile ist da nicht die Rede. Wenn der Klosterbau von Obermarchtal die Verkörperung einer architektonischen Idee ist, in der die verschiedenen Baukörper klar gefaßt und bestimmt nebeneinander und doch aufeinander angewiesen dastehen, so läßt sich das Kreishaus in seiner unklaren Erscheinung, in seiner unentschlossenen Haltung und dem verschwommenen Durcheinander seiner Teile als Idee schlechterdings nicht fassen. Man fühlt eigentlich gleich heraus, daß — ganz anders als bei jenem Klosterbau — das Programm gar keine Veranlassung zu einer gruppierten Anlage gab. Wenn der den Kreistagssaal enthaltende Vorbau so kümmerlich in der Front stecken bleibt, so zeigt das eben, daß dem Programm nach eine einheitliche Erscheinung hätte erreicht werden können und daß der Kreistagssaal nicht die Veranlassung zu einer gruppierten Anlage werden durfte. Wo immer aber die einheitliche Erscheinung möglich ist, da muß sie auch, als die von der größten Wirkung, gesucht und gefunden werden. In den Schlössern von Aschaffenburg und Karlsruhe sind — wie so oft die Säle in römischen Palästen — verhältnismäßig größere Räume noch als der Kreistagssaal — nämlich die zweigeschossigen Schloßkapellen — so gut es gehen wollte, in das durchgehende System der Baukörper aufgenommen worden und sind also nach außen hin kaum erkennbar, weil die Architekten — Riedinger um 1600 und Keßlau um 1750 — die größte und einfachste Erscheinung nicht aufgeben wollten, und in wie vielen Schloßbauten liegt nicht ein größerer und höherer Raum, die Mitte betonend und die einheitliche Haltung festigend unter den anderen!

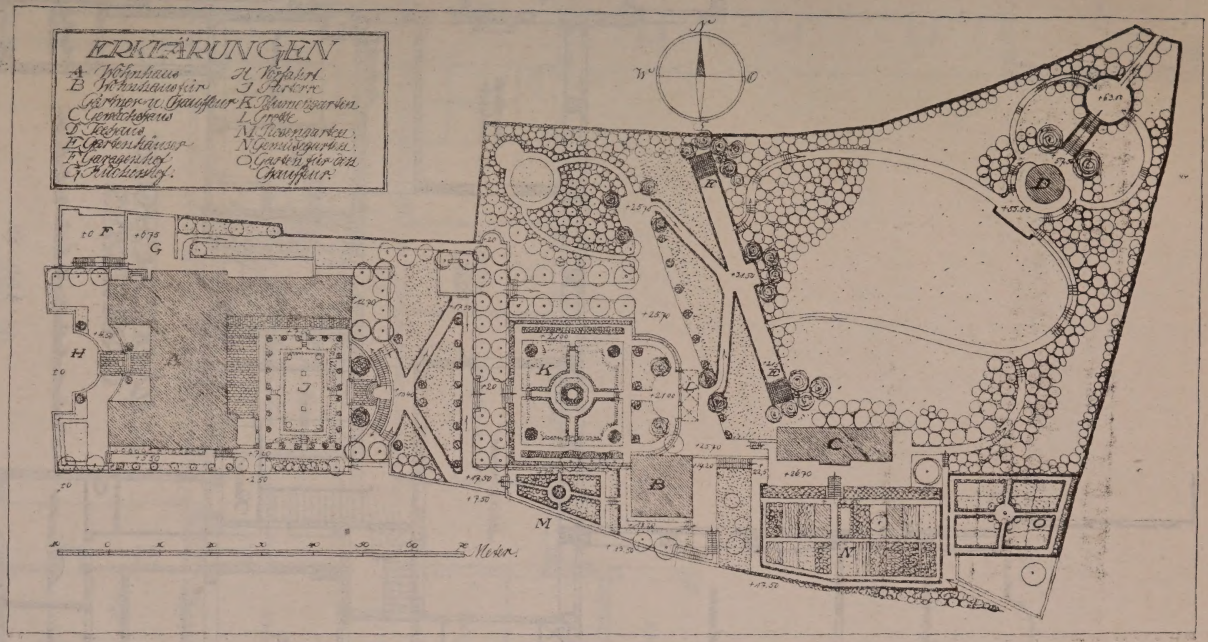

ERKLÄRUNGEN
A Wohnhaus
B Wohnhaus für Gärtner u. Chauffeur
C Gewächshaus
D Teehaus
E Gartenhäuser
F Garagenhof
G Küchenhof
H Vorfahrt
J Parterre
K Blumengarten
L Grotte
M Rosengarten
N Gemüsegarten
O Garten für den Chauffeur
Meter

Abb. 88.

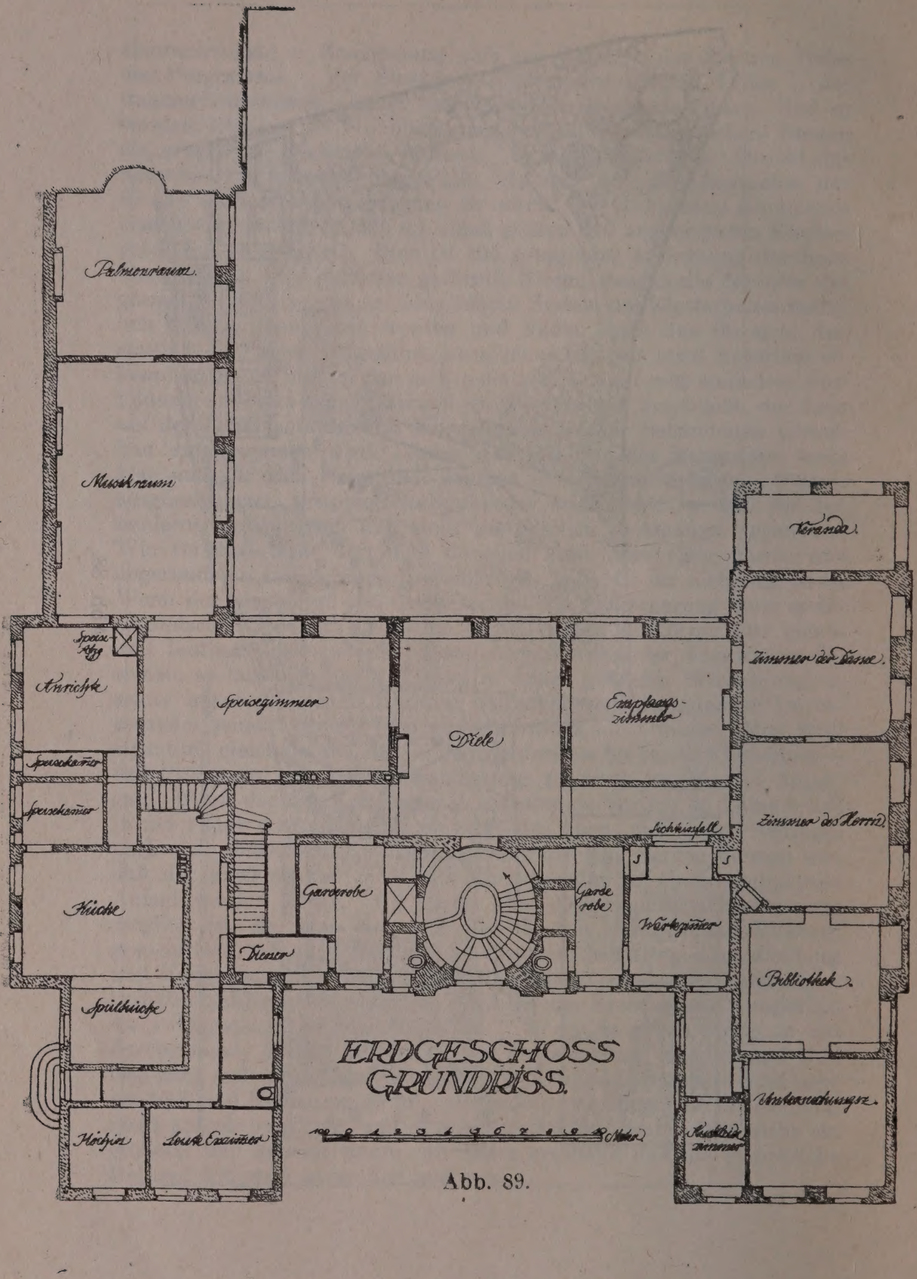

Palmenraum
Musikraum
Veranda
Zimmer der Dame
Anrichte
Speisezimmer
Diele
Empfangszimmer
Zimmer des Herrn
Küche
Garderobe
Garderobe
Wartezimmer
Diener
Bibliothek
Spülküche
ERDGESCHOSS GRUNDRISS.
Untersuchungsz.
Meter

Abb. 89.

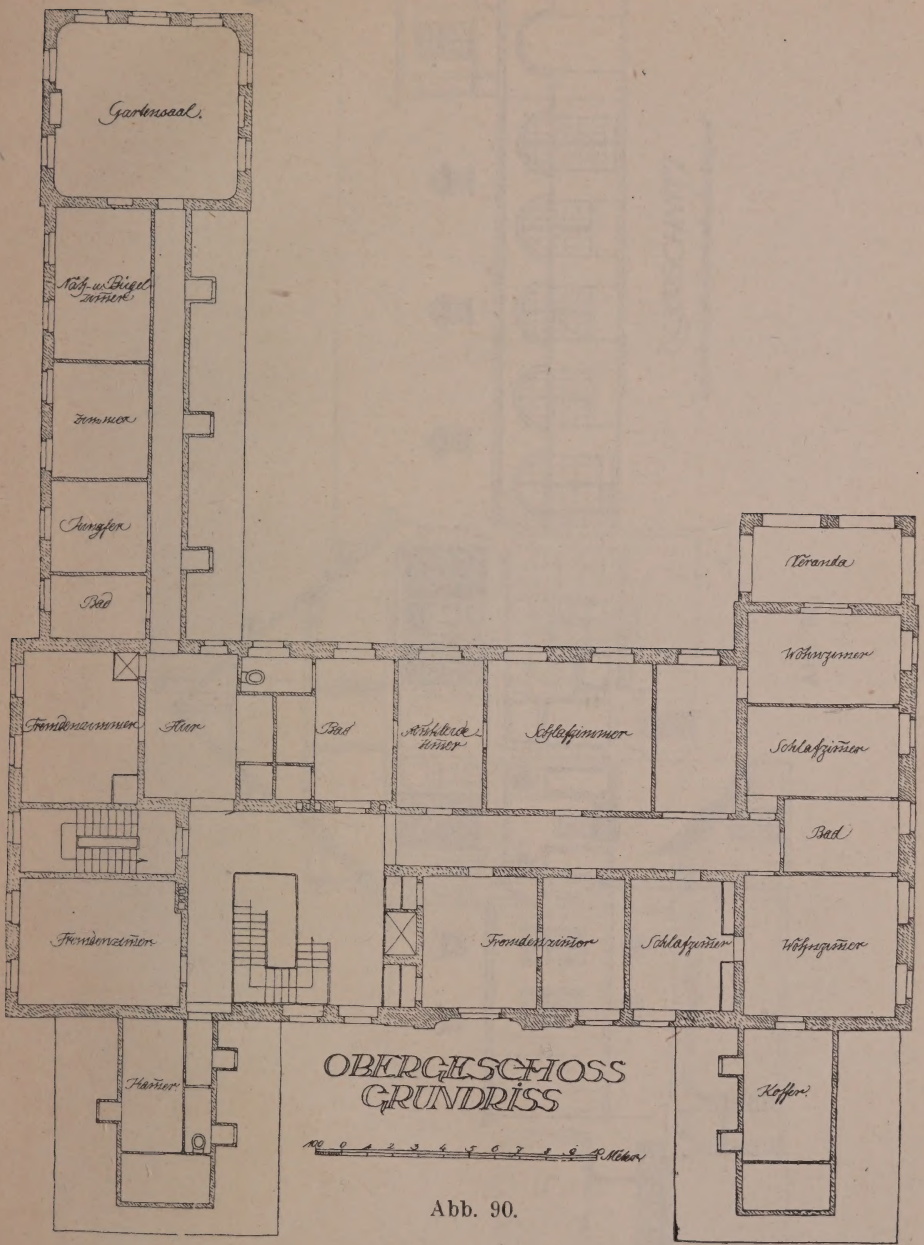

Gartensaal
Veranda
Wohnzimmer
Schlafzimmer
Bad
Fremdenzimmer
Flur
Bad
Schlafzimmer
Fremdenzimmer
Schlafzimmer
Wohnzimmer
Fremdenzimmer
Fremdenzimmer
Schlafzimmer
Wohnzimmer
Koffer
OBERGESCHOSS
GRUNDRISS

Abb. 90.

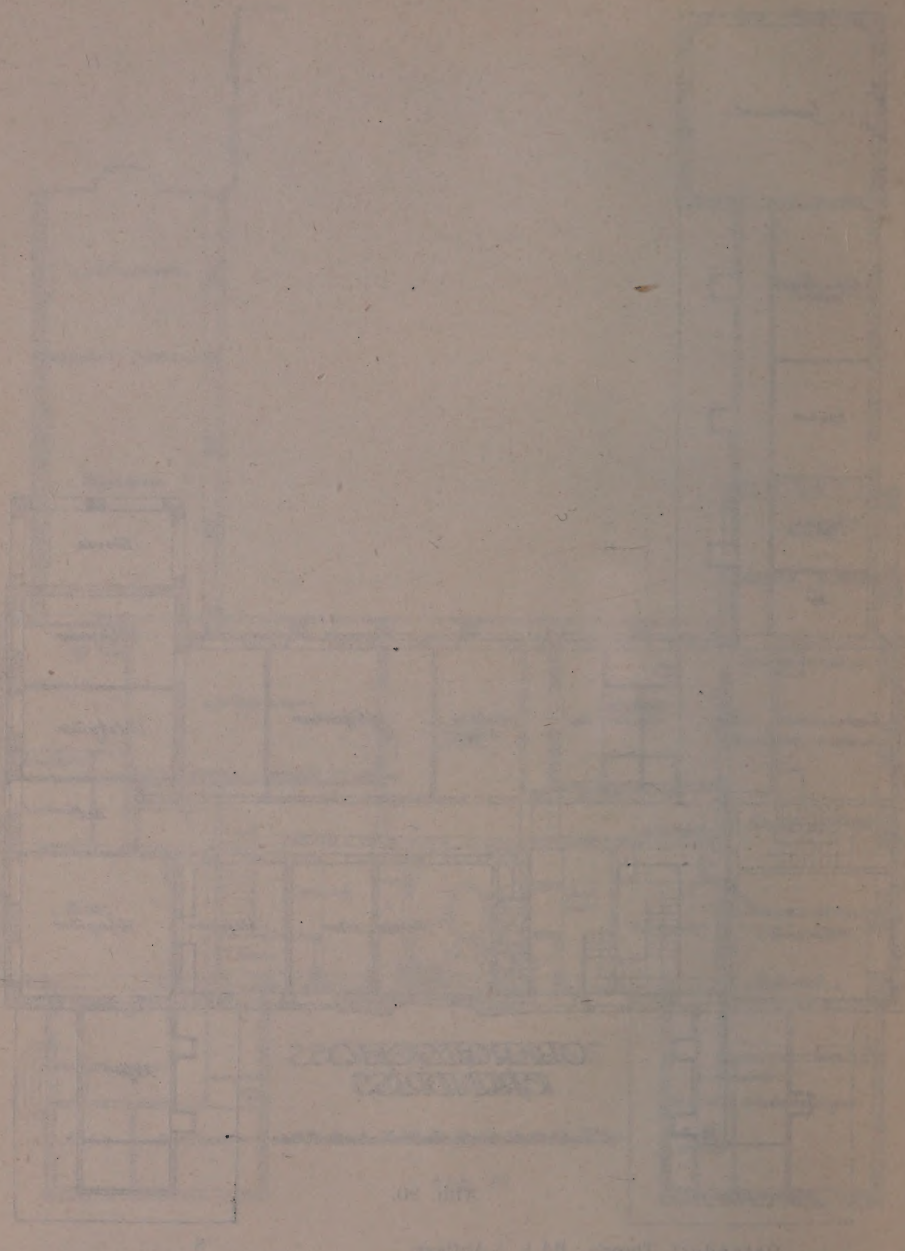
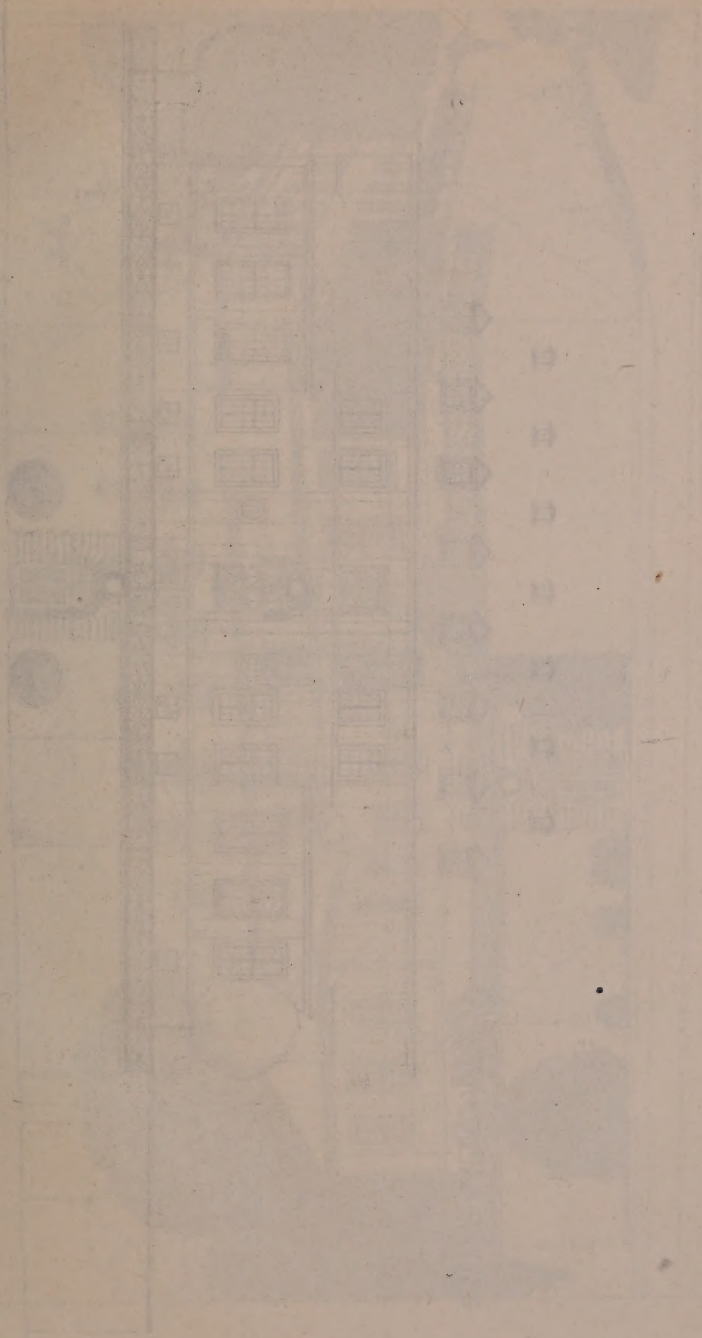


Abb. 91.



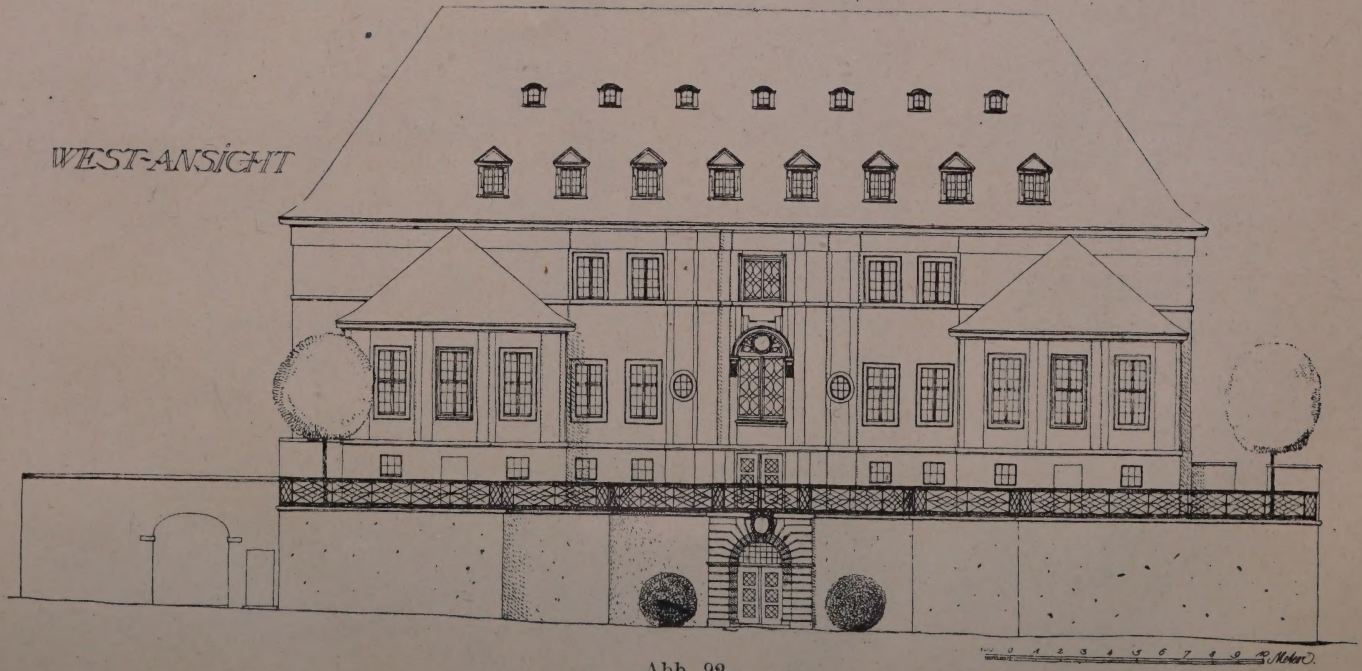


Abb. 92.

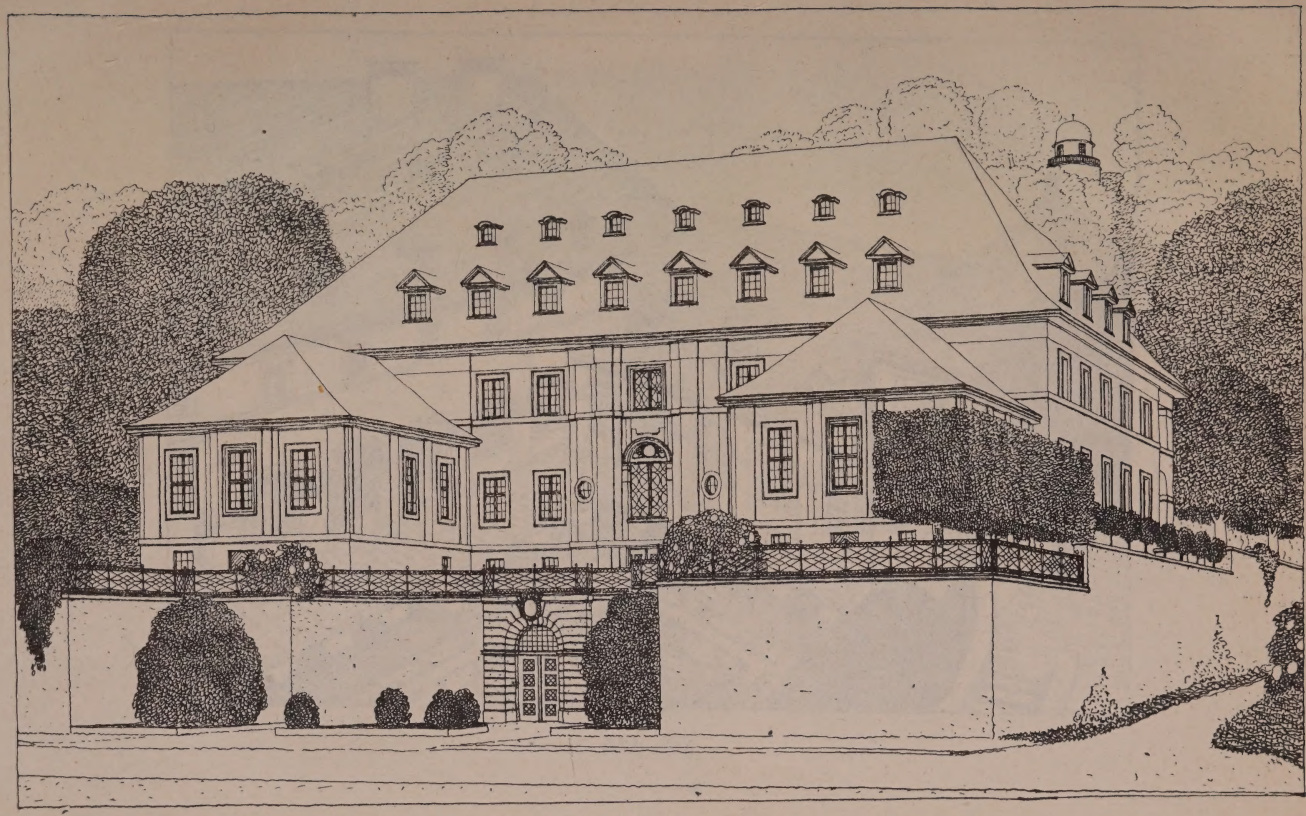
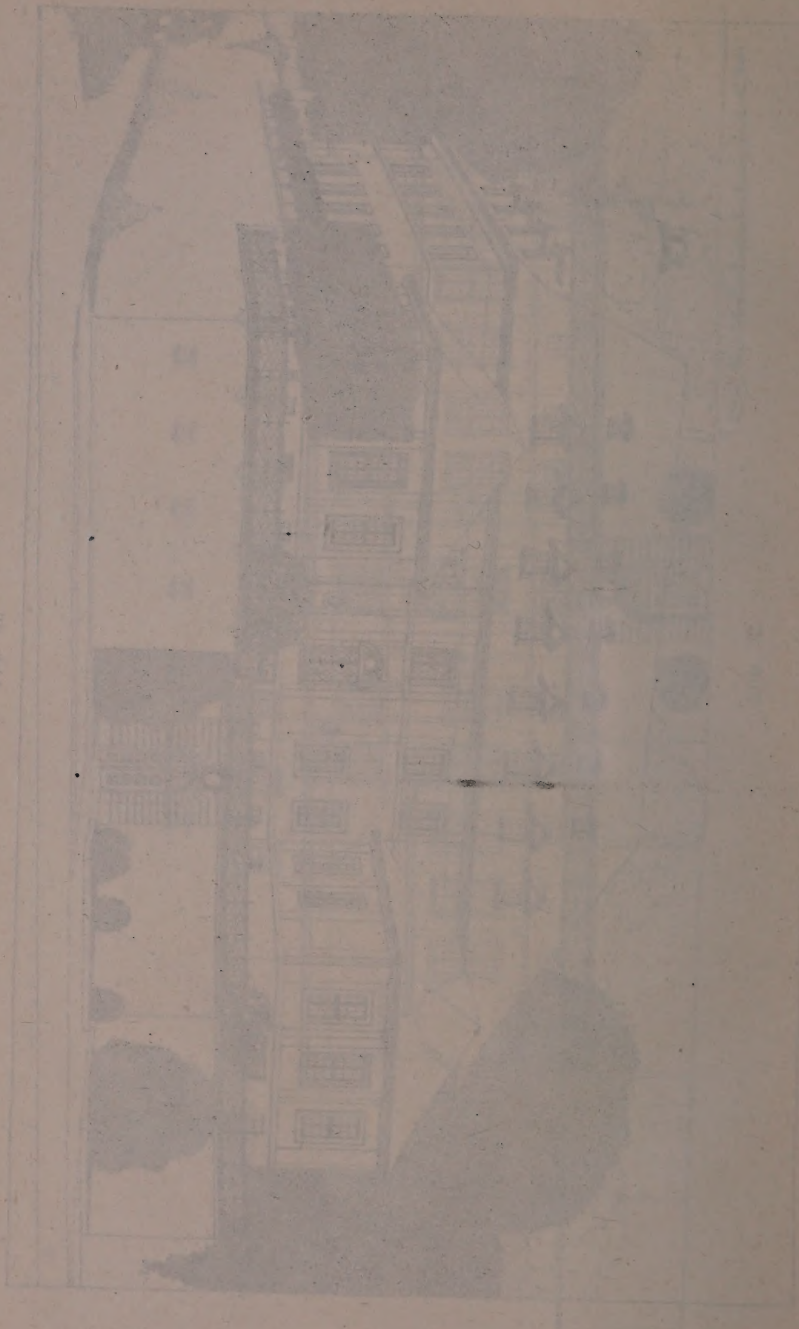


Abb. 93.



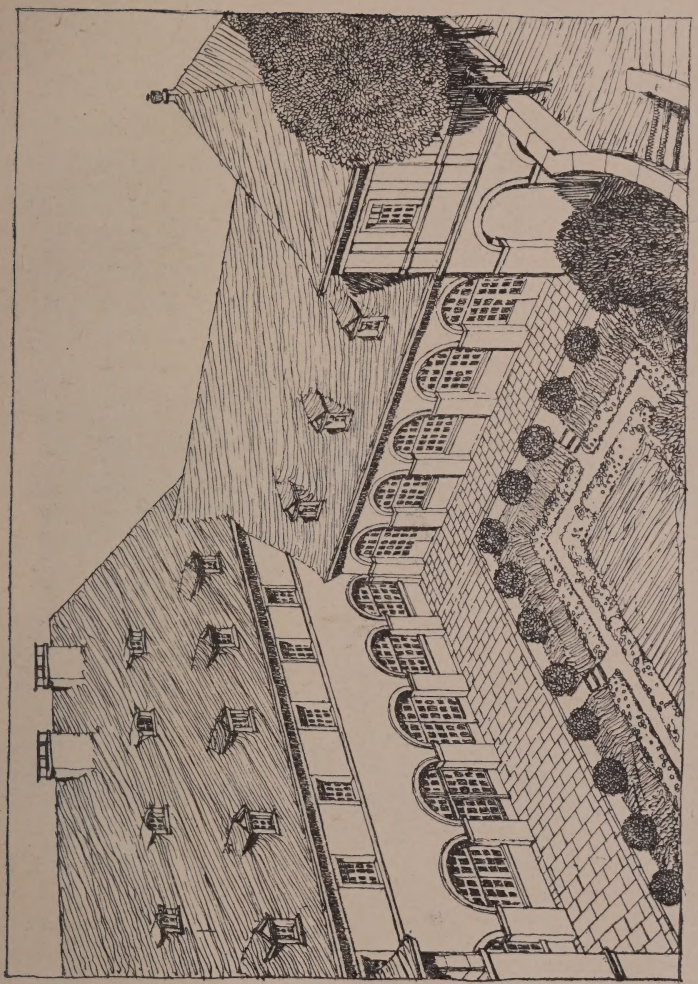


Abb. 94.

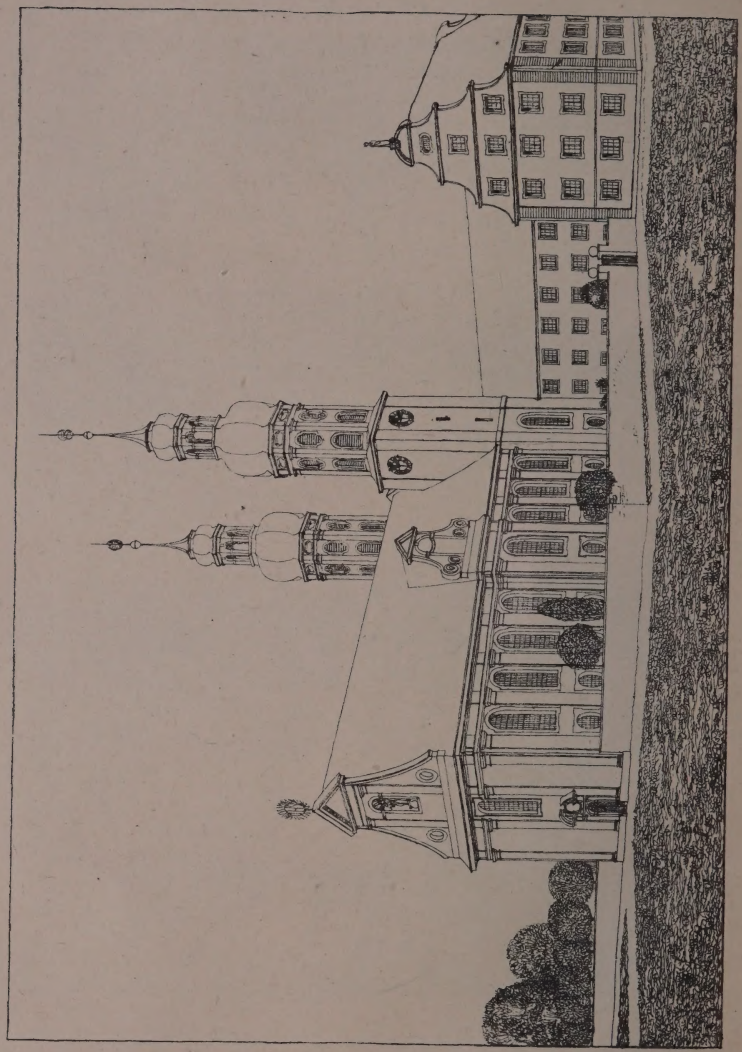


Abb. 95.

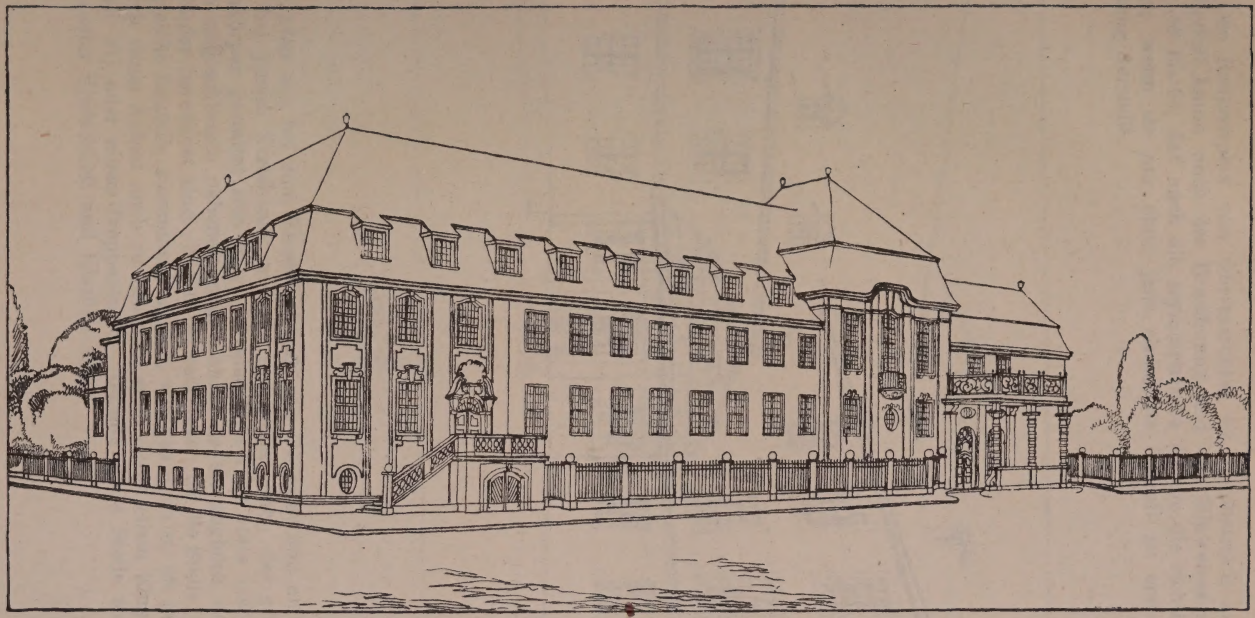


Abb. 96.

Der Baukomplex von Obermarchtal ist symmetrisch angelegt. Es bedarf kaum noch der Erwähnung und des Hinweises auf die Abb. 89 bis 94, daß auch die asymmetrische Anlage die richtige sein kann, wenn sie nur eben jene einfachste überall zu erstrebende Fassung darstellt.

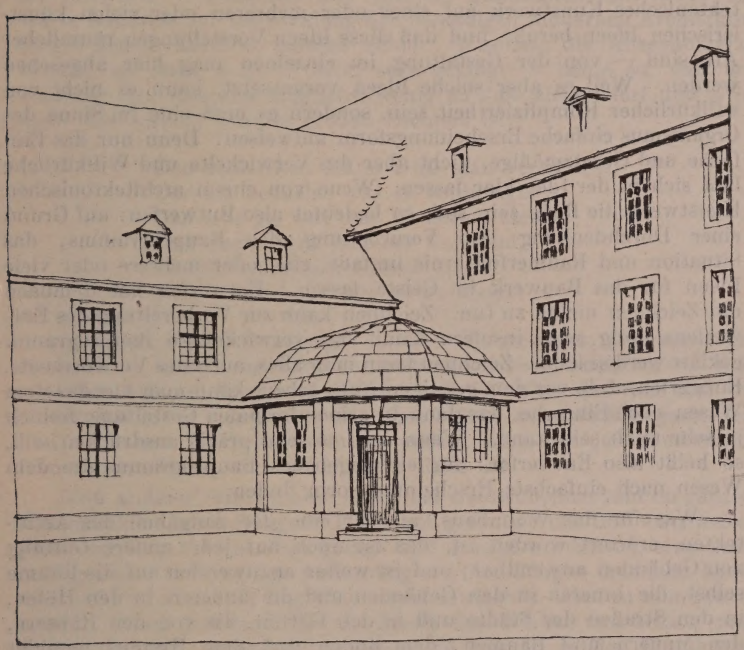


Abb. 97.

Aber wie bei dem Klostergebäude von Obermarchtal und anders als bei jenem Kreishause müssen, wie immer auch der gruppierte Baukörper gestaltet sein mag, die einzelnen Teile stets klar und in sich abgeschlossen nebeneinander stehen, da sie zugleich doch aufeinander berechnet sind. Nichts ist verkehrter als die Stelle, wo zwei ungleiche Bauteile zusammenkommen, wie das doch so oft geschieht, durch einen Anbau noch zu belasten, etwa durch einen Eingangsbau (Abb. 97) oder einen Treppenturm. Gerade diese Stelle sollte von absoluter Einfachheit und Klarheit sein.

Hier können wir einstweilen die Erörterung über die Wohnhäuser, über die uns die letzten Beispiele schon hinausgebracht hatten, schließen. Nicht um ihrer selbst willen wollten wir uns ja in dieser Einführung mit ihnen beschäftigen, sondern um an der Besprechung solcher Bauten die Vorstellungen und Begriffe klar darlegen zu können, die den künstlerischen Teil der Tätigkeit des Architekten umfassen. Das ist — wie mir scheinen will — geschehen. Wir haben gesehen, daß ein architektonisches Kunstwerk auf einer oder mehreren oder vielen künstlerischen Ideen beruht, und daß diese Ideen Vorstellungen räumlicher Art sind — von der Gestaltung im einzelnen mag hier abgesehen werden. Weil es aber solche Ideen voraussetzt, kann es nicht von willkürlicher Kompliziertheit sein, sondern es muß eine im Sinne des Organismus einfache Erscheinungsform aufweisen: Denn nur das Einfache und Gesetzmäßige, nicht aber das Verwickelte und Willkürliche läßt sich in der Idee klar fassen. Wenn von einem architektonischen Kunstwerk die Rede sein soll, so bedeutet also Entwerfen: auf Grund einer Durchdenkung und Verarbeitung des Bauprogramms, das Situation und Raumerfordernis umfaßt, eine oder mehrere oder viele Ideen für das Bauwerk im Geiste fassen. Entwerfen hat demnach mit Zeichnen nichts zu tun. Zeichnen kann zur Vorbereitung des Entwerfens nötig sein, insofern damit das verwickeltere Bauprogramm geklärt werden kann. Zeichnen kann man alles, auch das Verworrenste. Entwerfen, d. h. vor dem geistigen Auge sehen, kann man nur das dem Wesen nach Einfache, das dann in seiner formalen Gestaltung freilich ja sehr reich sein kann. Wenn man es sehr präzis ausdrücken will, so heißt also Entwerfen: für ein gegebenes Bauprogramm die dem Wesen nach einfachste Erscheinungsform finden.

Was für das Wohnhaus, als für eine der Aufgaben des Architekten, erörtert worden ist, das ist auch auf jede andere Gattung von Gebäuden anwendbar; und ist weiter anzuwenden auf die Räume selbst, die inneren in den Gebäuden und die äußeren in den Höfen, in den Straßen der Städte und in den Gärten, die von den Häusern, den Mauern und Bäumen, dem Boden und dem Himmel gebildet werden.

So groß auch überall die Zahl der möglichen Erscheinungsformen sein mag, es wird jetzt klar sein, daß es angängig ist, eine Theorie des architektonischen Entwerfens aufzustellen und durchzuführen. Denn ein Gesetz bindet die Erscheinungsform an das Programm, und es ist nichts Willkürliches, auf der sie beruht.

Bevor nun aber die Räume in die einführende Erörterung hereingezogen werden, möchte ich mich gegen einige Einwürfe verteidigen, die schon gegen diese Theorie erhoben worden sind und die man weiter erheben wird, zunächst gegen den Vorwurf, daß ich hier „akademische" Anschauungen und Überlegungen vortrage, und daß die Abbildungen eine „akademische" oder, wie es heute heißt, unpersönliche Kunst erkennen lassen, daß sie — die Anschauungen wie die Entwürfe — antiquiert und von der glänzenden und rasch vorwärts schreitenden Entwicklung der lebendigen modernen Architektur längst schon überholt worden seien. Was nun die Anschauungen betrifft, so steht es ja — Gott sei's geklagt — heute so, daß der Künstler den Verstand möglichst wenig zu Rate ziehen darf und nicht mehr der Ansicht unseres großen Dichters ist:

Den schlechten Mann muß man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.
Das ist's ja, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Daß er im innern Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand;

was aber die Entwürfe anlangt, so habe ich gefunden, daß selbst die Modernsten, soweit sie wirklich Architekten sind, nachdem sie sich mit dem tollsten Zeug und Hanswurstereien aller Art den Ruf der Modernität in der Tagespresse erworben hatten, wenn sie älter geworden und zu einiger Klarheit gekommen waren, eben der „akademischen" Kunst sich nähern, von der hier die Rede ist.

Von anderer Seite ist aber schon bei wohlwollender und im ganzen zustimmender Beurteilung der Einspruch getan worden und wird weiter getan werden, daß das, was gesagt und gezeigt worden ist, eine zwar richtige, aber zu einseitige Auffassung von den Dingen erkennen lasse, und daß vor allem der Begriff des Symmetrischen dabei zu sehr betont werde. Dieser Vorwurf wird im Laufe des Werkes von selbst, zum Teil wenigstens, widerlegt werden. Es war ja in der Einführung geboten, nur an einer Klasse von Bauwerken die Erörterung über das Entwerfen und die damit im Zusammenhange stehenden Begriffe und Anschauungen und eigentlich nur an einem Baukörper die über die Komposition im einzelnen durchzuführen. Da dabei als Gestaltungsmittel im allgemeinen die Formen des 18. Jahrhunderts, als die unserer Zeit am nächsten liegenden, uns noch verständlichen und für unsere Aufgaben ausreichenden verwendet wurden, ergab sich von selbst eine starke Betonung der Symmetrie. Mit diesen der antiken Baukunst entnommenen Formen oder vielmehr mit der Art, wie sie, nach antiker Weise, für die Komposition angewendet werden — die deutsche Renaissance ging ja ganz anders mit ihnen um — ist, eben der Begriff des Symmetrischen unlösbar verbunden.

Die Formen des 18. Jahrhundert werden — das ist oben ausführlich besprochen worden — für die Komposition nicht etwa willkürlich verwandt — wie das vor 30 Jahren mit den italienischen Formen des 15. und 16. Jahrhunderts so geschah, und übrigens auch in den früheren Zeiten der italienischen Renaissance selbst, als man an den neuen Formen noch eine naive Freude hatte und sie, wie bei Bauten

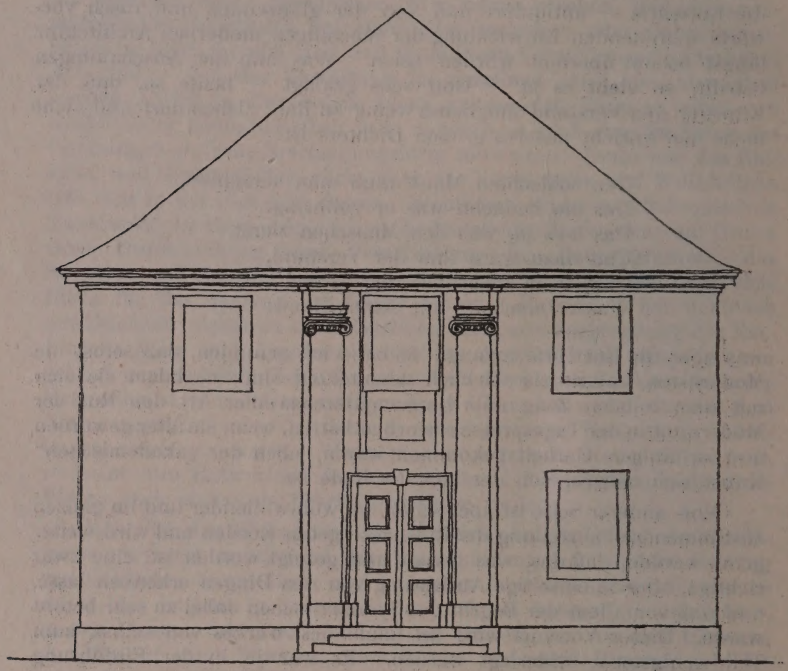


Abb. 98.

vom Schlage des Palazzo del consiglio zu Padua, um ihrer selbst willen erscheinen ließ —, und sie werden nicht, um eine Fassade nur zu „verschönern", ihr in wahlloser Fülle angehängt, sondern jede einzelne wird in ganz bestimmter Absicht für die Gliederung des Bauwerks angeordnet, um es dem in der Idee gefaßten Bilde ähnlich zu machen. — Nach unserer Bestimmung des Begriffes Entwerfen kann nur diese sinnvolle Verwendung der Formen künstlerisch möglich sein, denn die sinn- und absichtslose Formierung ist wohl zu zeichnen, aber in der Idee niemals zu fassen und kann daher mit

Kunst auch nichts gemein haben. Wenn nun der Anwendung der Formen auch eine klare künstlerische Absicht zugrunde liegt, so bleiben sie doch — die Sockel, Gesimse, Lisenen, Pilaster und Säulen — etwas, das mit dem inneren Wesen des Bauwerks natürlich nichts zu tun hat, das ihm appliziert wird, ein Kleid, das einfach und das sehr schön sein kann, das nicht irgendwo gekauft oder gestohlen und dem

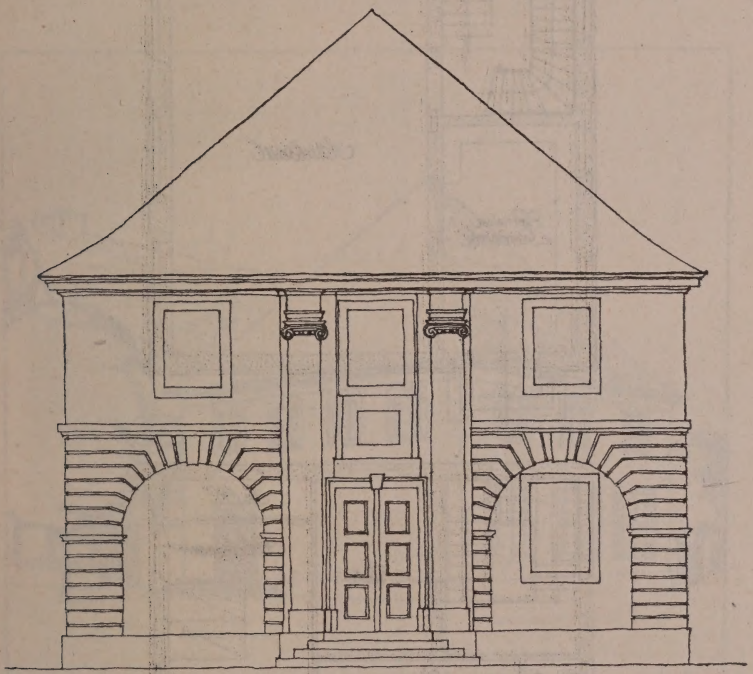


Abb. 99.

Bauwerk übergestülpt wird, sondern eines, das für es ausgemessen und gemacht wurde und das ihm genau paßt, aber das doch eben ein Kleid bleibt. Weil wir es aber mit einem Kleide zu tun haben, so wird das auch wohl regelmäßig und symmetrisch sein müssen; denn es wäre ja willkürlich, da ein innerer Grund dafür nicht vorhanden sein kann, es anders als symmetrisch zu bilden. Zu den applizierten Formen kommen nun die hinzu, die einen Zusammenhang mit dem Wesen des Bauwerks haben, die der Fenster, Türen usw. Die sind, weil die Formierung eine einheitliche doch sein muß, gewissermaßen

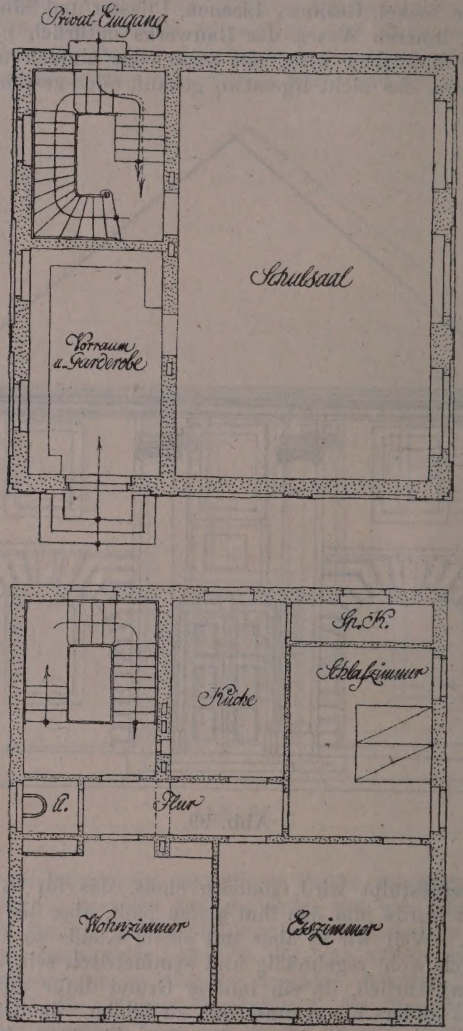

Privat-Eingang
Schulsaal
Vorraum u. Garderobe
Sp. K.
Schlafzimmer
Küche
Kl.
Flur
Wohnzimmer
Eszimmer

Abb. 100.

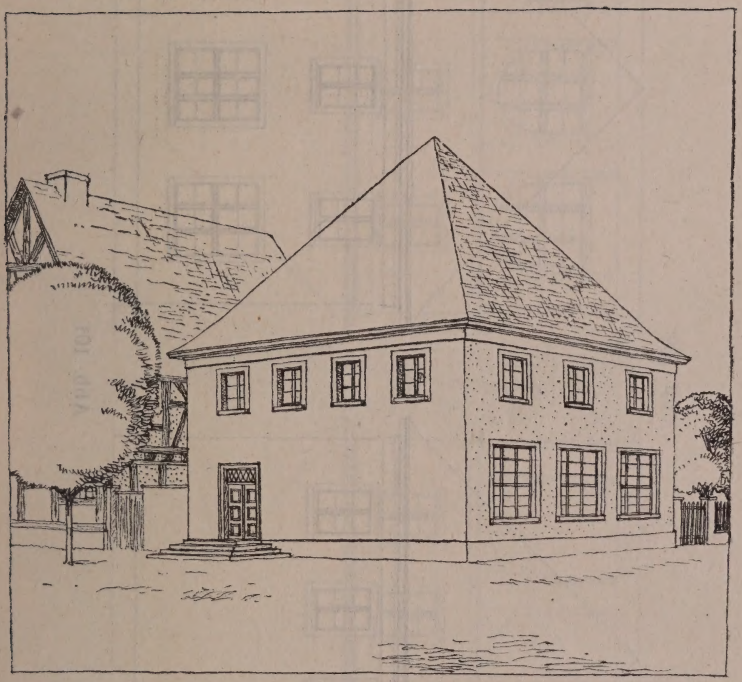


Abb. 102.

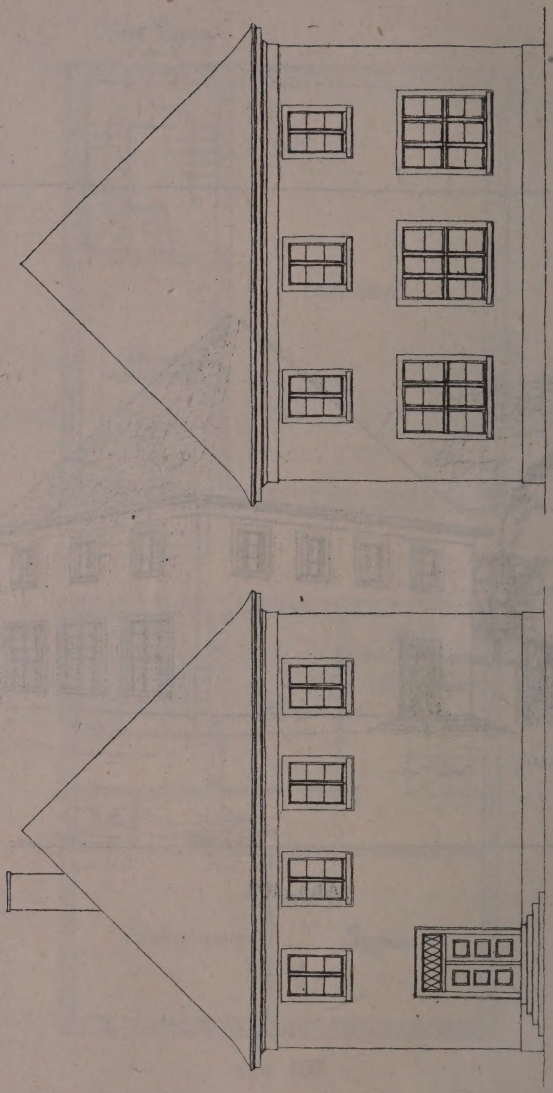


Abb. 101.

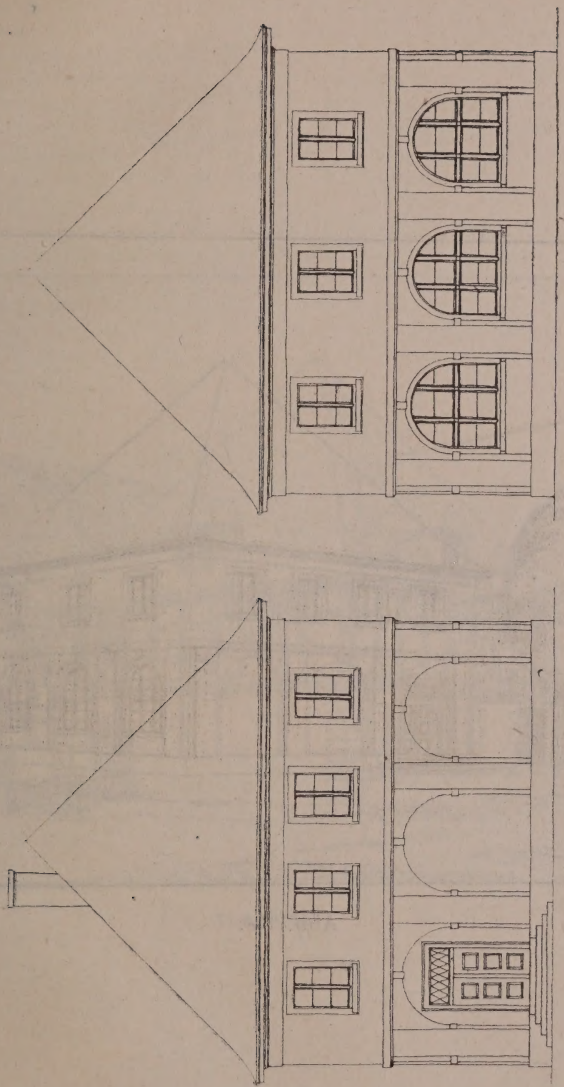


Abb. 103.

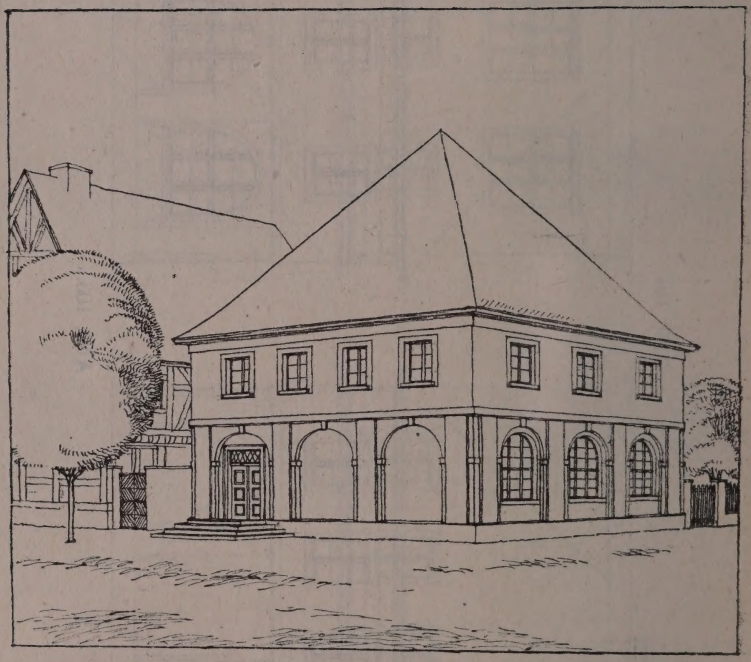


Abb. 104.

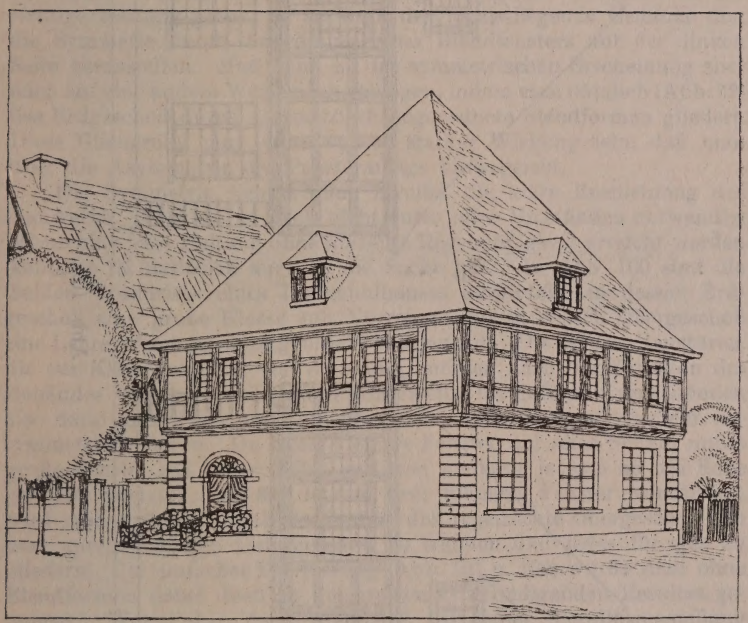


Abb. 106.

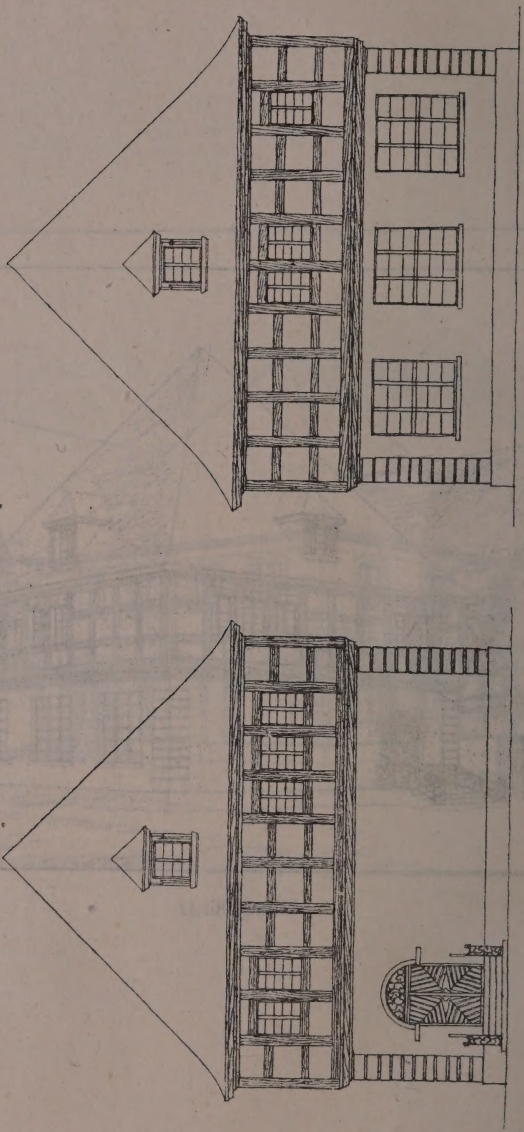


Abb. 105.

auch zu applizierten gemacht: Die Fenster und Türen sind nicht einfache Löcher in der Mauer und als solche formiert, wie in der mittelalterlichen Kunst, sondern sie sind umrahmt und werden als gerahmte Felder zur Gliederung des Bauwerks verwandt, wie die Gesimse und Lisenen, weshalb denn auch sie der Symmetrie unterworfen sein müssen. Deshalb, weil eben auch die Fenster zur Gliederung der Wandflächen gebraucht werden, sind blinde Fenster und Blendformen aller Art innerhalb dieser Formierung etwas ganz Selbstverständliches.

Abb. 98 zeigt eine Hausfassade, bei der nach der Anlage des Inneren im Erdgeschoß nur auf der rechten Seite ein Fenster erscheint. In solcher einseitigen Bildung befriedigt sie nicht. Will man ihr die richtige Haltung geben, so ist wohl der nächstliegende Gedanke der, die Symmerie durch Anordnung eines Blendfensters auf der linken Seite herzustellen. Man kann zu der symmetrischen Erscheinung aber auch auf eine andere Weise noch gelangen, indem man nämlich (Abb. 99) das Erdgeschoß durch symmetrisch angeordnete Blendformen gliedert. Diese Gliederung muß dann von so starker Wirkung sein, daß man über die Asymmetrie der Fensteranlage hinwegsieht.

Die Symmetrie sichert ohne Zweifel die klare Erscheinung des Bauwerks. Aber sie ist doch nicht unter allen Umständen notwendig. Wenn eine feste Haltung ohne absolute Regelmäßigkeit erreicht werden kann, so ist natürlich auch so die Sache gut. In Abb. 100 sind die beiden Grundrisse eines Dorfschulhauses dargestellt, in dessen Erdgeschoß eine große Klasse mit Vorraum und in dessen Obergeschoß eine Lehrerwohnung untergebracht werden soll. Die beiden Haustüren, die zur Klasse und die zur Wohnung, müssen nach der Situation des Gebäudes von der Vorder- und Hinterseite hereinführen und können also dann unmöglich auf der Mitte einer Seite, müssen vielmehr unsymmetrisch liegen. Da oben kleinere Fenster auf allen Seiten, unten große Fenster auf einer Seite, auf zwei anderen je eine an die Ecke gerückte Haustür, auf der letzten drei kleinere Fenster vorhanden, wird man gut tun, durch ein Gesims das regelrechte Obergeschoß von dem unregelmäßigen Untergeschoß zu trennen und jedes für sich zu gliedern. Bei einfacher Formierung (Abb. 101 u. 102) würde man ohne Blendformen dabei doch zu keinem ganz befriedigenden Resultat gelangen. Wenn aber das Erdgeschoß mit einer Blendbogenstellung gegliedert wird (Abb. 103 u. 104) und in den einzelnen Bogen die unregelmäßig liegenden und ungleich großen Öffnungen erscheinen, so ist, wenn die Blendform stark genug ist, die Haltung des Gebäudes gesichert. Diese sichere Haltung kann aber auch auf andere Weise erreicht werden.

Wenn man auf das unregelmäßig gebildete Erdgeschoß ein Fachwerkgeschoß setzen würde (Abb. 105 u. 106), so würde die Wirkung des regelmäßig gebildeten Oberbaues von besonderer Art so stark sein, daß die klare Erscheinung des Gebäudes durchaus hergestellt wäre, auch wenn die Türen im Erdgeschoß auf der Seite liegen. Dies

ist die Art, wie die mittelalterliche Baukunst und die von ihr in allem wesentlichen abhängige des 16. Jahrhunderts in Deutschland die feste und klare Haltung der Profanbauten herstellt, wenn aus inneren Gründen der Baukörper unsymmetrisch wird: nämlich durch eine einheitlich gegliederte, außerordentlich stark wirkende Zone, die dem unsymmetrischen Baukörper aufgesetzt wird. Die kann das vergleichsweise hohe und mächtige, ganz einheitliche, zwischen zwei Giebeln gefaßte Dach (Abb. 107) sein [oder aber über dem ein-

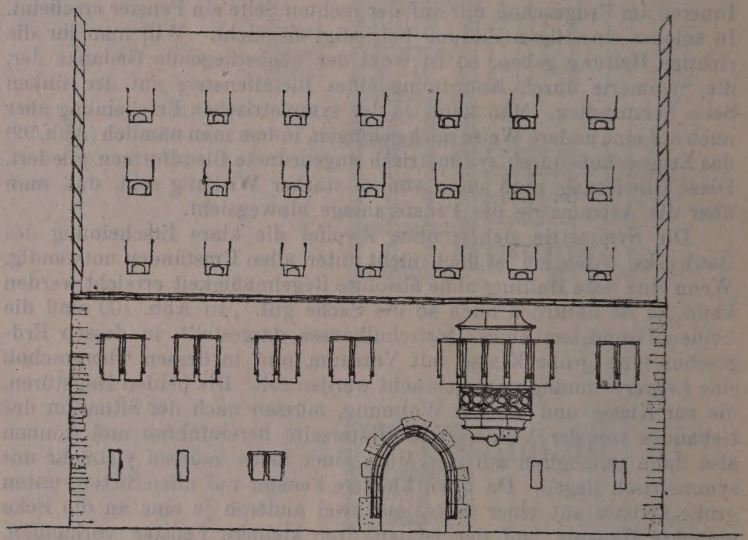


Abb. 107.

fachen Unterbau ein reicher Giebelaufbau, wie beim Rathaus zu Münden (Abb. 108), oder eine Reihe von gleichgebildeten Zwerchhäusern usf.

Auch damit ist ja dann das, was von dem architektonischen Gebilde verlangt werden muß, die feste und klare Haltung, eben jene größte zu erlangende Einfachheit, die erst den wirklichen Entwurf ausmacht, erreicht. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß die symmetrische Anordnung die Erreichung dieses Zieles erleichtert, weil sie die Möglichkeit einer klaren Vorstellung des Gebildes gibt. Daß aber auch ohne symmetrische Anordnung in dem landläufigen und strengen Sinne des Wortes jene notwendige Einfachheit erreicht werden kann, wobei dann in der Vorstellung die asymmetrischen Dinge gegenüber

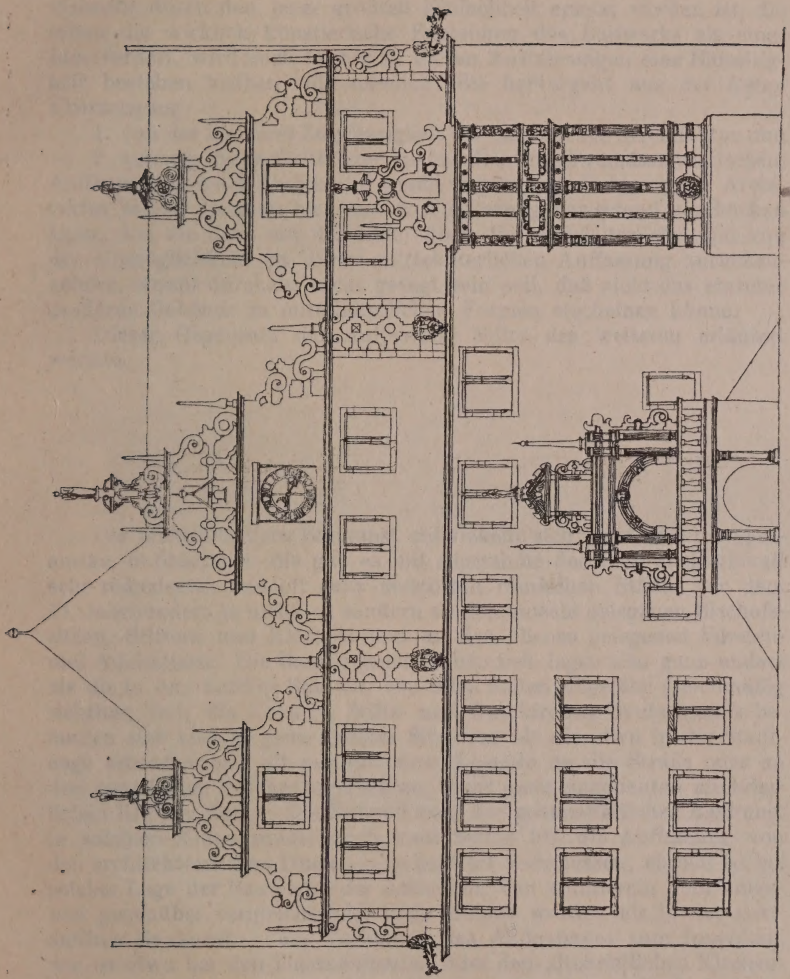
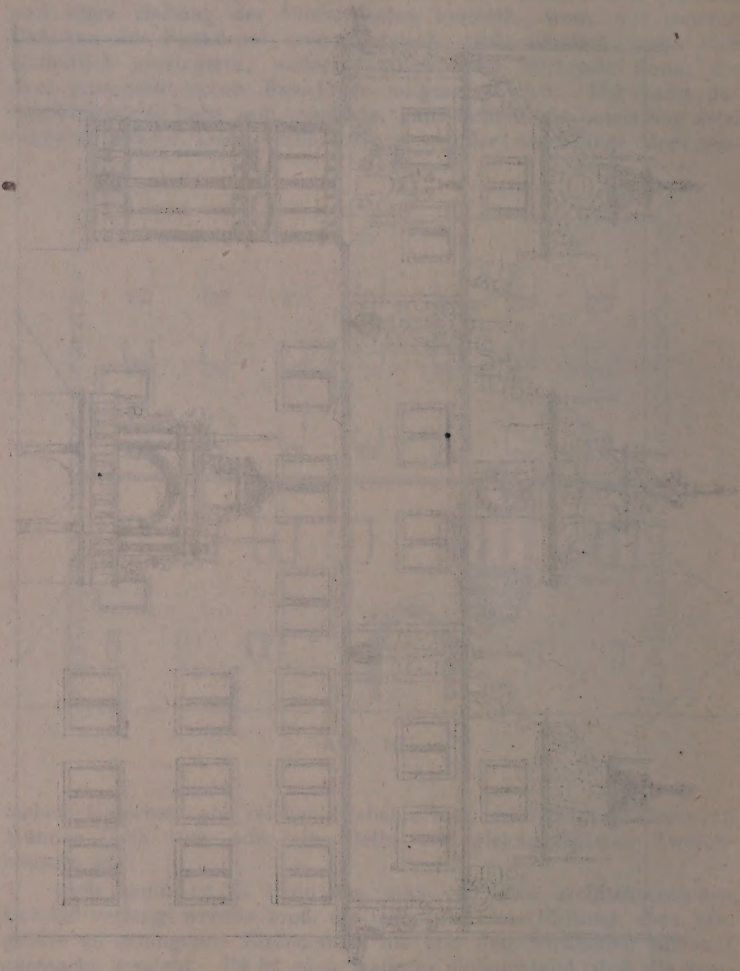


Abb. 108.



einem starken Kontrast zurücktreten, das sollten die Abb. 105 bis 108 dartun.

Wenn nun auch der Begriff des Symmetrischen erweitert oder vielmehr durch den jener größten Einfachheit ersetzt worden ist, die schon die wirklich künstlerische Enstehung des Bauwerks als einer Idee fordert, wird noch immer in diesen Ausführungen eine Einseitigkeit bestehen bleiben, die nämlich, die hervorgeht aus der festen Überzeugung:

1. von der Ziel- und Zügellosigkeit der „modernen" Architektur und
2. von der Superiorität der spätantiken (und renaissancistischen) Auffassung von der Architektur (wohl verstanden, nicht von der Architektur selbst, die man hier und dort so wenig bewertend vergleichen kann, wie die Rose mit der Lilie) über die mittelalterliche und von der Unmöglichkeit, zu dieser mittelalterlichen Auffassung zurückzukehren, womit durchaus nicht gesagt sein soll, daß nicht das einzelne moderne Gebäude in mittelalterlichen Formen erscheinen könne.

Dieser Gegensatz der Auffassung sollte des weiteren erläutert werden.

Die mittelalterliche Baukunst entwickelte sich nicht, wie die spätantike, in Städten — die gab es mit Ausnahme der doch auch überall sehr reduzierten und oft ganz zerstörten römischen Städte vor dem 11. Jahrhundert ja nicht —, sondern an den einzeln gelegenen Bischofssitzen, Stiftern und Klöstern und an den ebenso gelegenen Fürsten- und Adelssitzen. Die Bauten jener frühen Zeit lagen also ganz anders als die in den antiken Städten, von allen Seiten ungefähr gleichmäßig sichtbar, frei: die Kloster-, Stifts- und Domkirchen Deutschlands befanden sich also in ganz anderer Situation als die etwa in der Stadtenge erbauten und oft nur mit einer Fassade an die Straße oder an den vorgelegten Hof herangerückten, sonst ganz eingebauten altchristlichen Kirchen Roms. Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in solchem Milieu mußte nach zwei Seiten hin die Auffassung von den architektonischen Dingen entscheidend beeinflussen; einmal ist bei solcher Lage der Bauwerke der Außenbau von vornherein dem Innenbau gegenüber vergleichsweise mehr betont worden als in der spätantiken Baukunst — das Verhältnis des Außenbaues zum Innenbau, wie es etwa bei den Thermenbauten oder den altchristlichen Kirchenbauten sich dokumentiert, ist sehr zugunsten des Außenbaues verschoben worden, wenn immer auch der Ausgangspunkt, anders als bei den modernen mittelalterlich stilisierten Kirchenbauten, der Innenraum bleibt —, und weiter hat ein Verhältnis vieler zusammenliegender

Bauten zueinander in früher Zeit nicht bestanden, und wenn später in den Städten dieses Verhältnis auch vorhanden war, so ist es bis zum Schluß des Mittelalters doch nicht dahin gekommen, daß die äußeren Räume, die Höfe, Gärten, Straßen, Plätze als Räume aufgefaßt wurden, wie diese Auffassung in der spätantiken Baukunst selbstverständlich vorhanden war (man denke nur etwa an die Höfe und Gärten pompejanischer Häuser, an die Säulenstraße von Palmyra, an die Kaiserfora u. dergl.). Der merkwürdigste Beleg für diese Tatsache ist, daß sogar das Quadrum des Klosters, das von vier an sich ganz gleich organisierten und gleicher Bestimmung dienenden Gängen umgeben war — wenn wir einmal die von Italien stark beeinflußten Bauten des Deutschritterordens in Preußen aus dem Spiel lassen —, nicht als Raum empfunden wurde. Wäre das der Fall gewesen, so müßte man doch häufiger eine durchaus regelmäßige und gleichartige Anlage der Kreuzgangflügel antreffen. Die kommt aber nur in der späteren Zeit des Mittelalters vor, wo etwa ein Bettelmönchskloster in wenigen Jahren und von einer Hand aufgebaut wurde, ist in früherer Zeit jedoch eine Seltenheit. In Maulbronn z. B., wo bis etwa 1210 auf allen Seiten die Klosterbauten erstmals fertig geworden waren, hat man nicht in einem Zuge die Kreuzgänge gebaut, wie man es sicher getan haben würde, wenn man die Vorstellung von einem äußeren Raum gehabt hätte, sondern zunächst nur den für einen besonderen Zweck vorgesehenen Flügel an der Kirche und erst etwa 80 Jahre später die anderen begonnen, die bis dahin als hölzerne provisorische Bauten bestanden haben mögen. Man hat eben auch da, wie überall, einen Bau neben den anderen gesetzt und jeden für sich gebildet. Wie sie dann nebeneinander stehen, ist es immer ein anziehendes und richtiges Bild, aber niemals die Verkörperung einer einheitlichen architektonischen Idee, wie es das Peristyl eines antiken Hauses ist. Auch die Erscheinung der Höfe der reicheren Stadthäuser des späteren Mittelalters — z. B. des Krafftschen Hauses in Nürnberg — beruht, so schön und anziehend sie sein mag, nicht, wie die der gleichzeitigen (und auch schon früheren) Höfe florentinischer und römischer Paläste auf einer einheitlichen Vorstellung des Hofraumes, sondern auf der Vorstellung von vier den Hof umgrenzenden Wänden, welche, die eine oder andere, als Galerie gebildet sein mögen. Von der Erscheinung der Straßen, Plätze und Gärten als Verkörperung einer einheitlichen architektonischen Idee ist — bei solcher Anschauung von den Dingen — dann aber natürlich gar nicht zu reden.

Schon das Fehlen dieser weiteren Auffassung, wie sie der späten Antike und der Renaissance eigen war, bedingt natürlich eine tiefere Stellung der mittelalterlichen Baukunst. Da uns mit dem in der Barockkunst sich zuerst energisch äußernden italienischen Einfluß diese weitere Auffassung vermittelt wurde, und wir sie uns dann auch zu eigen machten — sie ist freilich im 19. Jahrhundert, wie alle architektonische Anschauung, fast verloren gegangen —, können wir nun

unmöglich von einer schon von den Voreltern erworbenen höheren Stellung und größeren Auffassung wieder zu der kleineren mittelalterlichen Auffassung von den Dingen zurück.

Aber auch die Auffassung vom einzelnen Bauwerk nach seinem Raum und seiner äußeren Erscheinung ist in der spätantiken Kunst und der, die sich ihr anschließt, der Renaissancekunst in Italien und der Barockkunst im ganzen Okzident, einfacher und größer als die des Mittelalters.

Von den zwei Gruppen mittelalterlicher Bauwerke, der kirchlichen und der profanen, dominiert die erstere das ganze Mittelalter hindurch, und zumal in früherer Zeit spielen ihr gegenüber die profanen Bauten nur eine geringe Rolle. Erst im 14. und 15. Jahrhundert erheben sie sich zu einiger Bedeutung

Den Typus für den Kirchenbau erhielt die mittelalterliche Baukunst aus der Spätantike, nämlich den Typus der altchristlichen Basilika mit dem dreiteiligen (gelegentlich fünfteiligen) Schiff, mit überhöhtem Mittelraum, mit der Apside (gelegentlich auch schon mit Kreuzschiff und Apside) und mit dem seitab stehenden Turm. Sie war deshalb zu Beginn so eng an ihn gebunden, weil die germanische Welt, die die mittelalterliche Baukunst hervorgebracht hat, nicht nur den Typus übernehmen mußte, sondern auch die Mauertechnik für die Herstellung des Bauwerks; denn nur das Zimmererhandwerk, nicht aber das des Maurers brachten die Germanen aus der eigenen Tradition mit. So fest hat sich dann dieser schon aus der antiken Kunst als komplizierter Organismus übernommene und weiterhin durch die Anlage des Chorquadrats für die Aufnahme der Klostergeistlichkeit und durch die Einbeziehung der Türme in den Bau noch komplizierter gestaltete Typus gesetzt, daß das Mittelalter nicht mehr von ihm losgekommen ist. Ja, es ist eigentlich das einzige Problem der mittelalterlichen Baukunst, die einzige große Sehnsucht und das einzige Agens, das die Kunst überhaupt vorwärts trieb, diesen als ungewölbten und flachgedeckten Bau übernommenen Typus für die Wölbung einzurichten. Neben dieser Hauptrichtung der mittelalterlichen Kunst stehen dann hier und da anders geartete Bauten: einschiffige, die nur in Südwestfrankreich und Spanien zu größerer Bedeutung gelangt sind, und in denen die germanische Tradition des einräumigen hölzernen Hauses und des alten Königsaales fortgesetzt wurde, zweischiffige, die einen halbprofanen Charakter tragen, Zentralbauten, die überall vorkommen, aber doch nur nebenher und ohne daß sie als ein Problem erfaßt worden wären, woher denn auch eine zusammenhängende Entwicklung für sie sich nicht feststellen läßt. Es ist doch etwas sehr Merkwürdiges, daß dieser antike Typus selbst dann noch festgehalten wurde, als er längst nicht mehr den Bedürfnissen entsprach und, obwohl die Dinge so lagen, auch noch zu immer prächtigerer und schönerer Ausbildung gebracht wurde. Schließlich ist dann im 13. Jahrhundert für die Bettelorden und für die neu

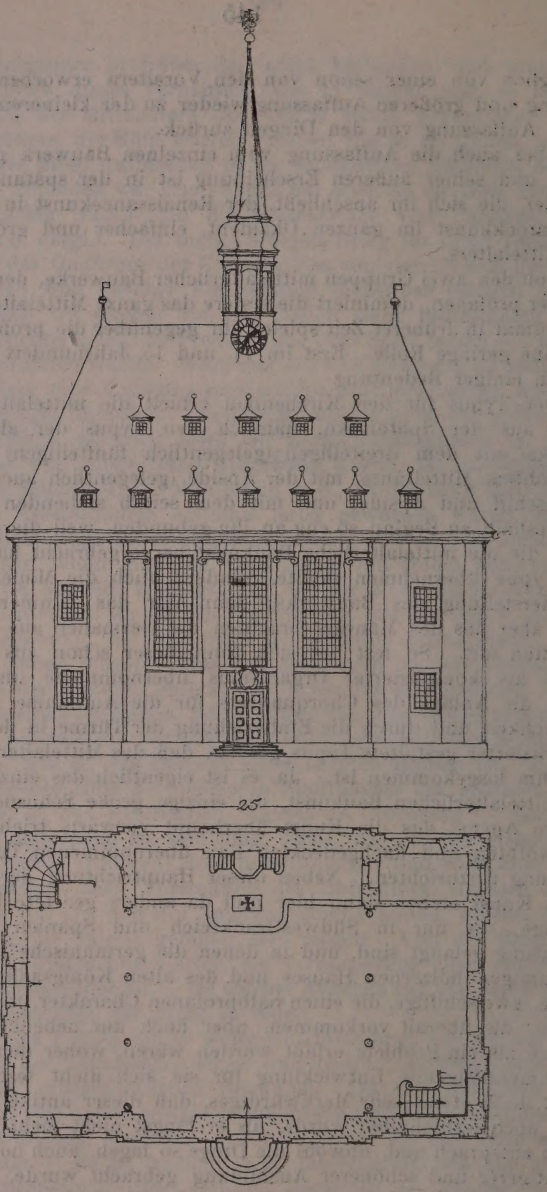


Abb. 110.

entstehenden großen Pfarrkirchen eine Vereinfachung durchgeführt worden und eine Anpassung an die tatsächlich vorhandenen Bedürfnisse. Aber zu einer wirklich einfachen und einheitlichen Bildung ist die mittelalterliche Kirche, auch die Pfarrkirche, wo solche Bildung doch ohne weiteres möglich gewesen wäre, nicht gelangt. Es ist auch nicht ersichtlich, daß diese einheitliche Bildung erstrebt worden wäre. Man hat es offenbar als durchaus berechtigt empfunden, daß der neugebaute Chor — etwa von St. Sebald oder St. Lorenz in Nürnberg — das ältere Schiff weit überragte und überhaupt als ein besonderes und für sich und ohne Zusammenhang mit jenem durchgeführtes

Abb. 109.

Bauwerk dastand. Man hat auch, wie bekannt, die großen Kirchenbauten nicht gleichmäßig von unten nach oben gebaut, sondern an einem Ende, in der Regel im Osten, angefangen und dann einen Teil neben den anderen gesetzt. Wenn das auch damit erklärt werden kann, daß man eben zumeist als das Wichtigste die Stelle des Altars und — wenn es sich um eine Klosterkirche oder dergleichen handelte — den Raum für den Gottesdienst der Kircheneigentümer schaffen wollte,

so zeigt doch solcher Baubetrieb, daß die Auffassung von der Einheitlichkeit des Kirchengebäudes und der Zusammengehörigkeit der verschiedenen Teile wenigstens nicht stark gewesen ist. Auch in St. Peter war ja eine Altarstelle zu schaffen, und der Bau war, selbst

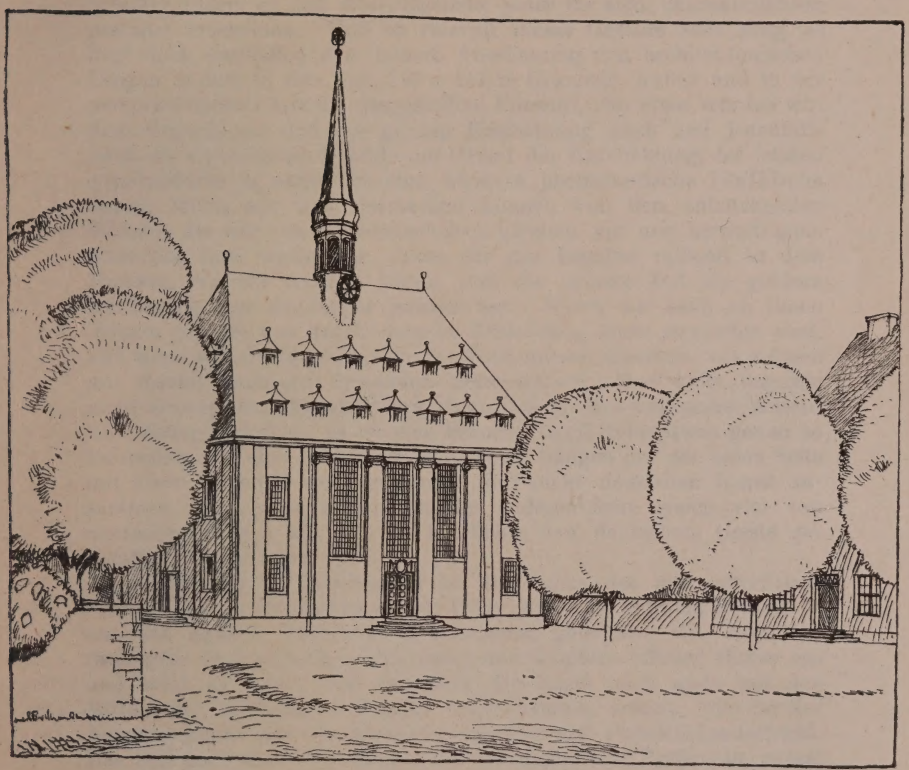
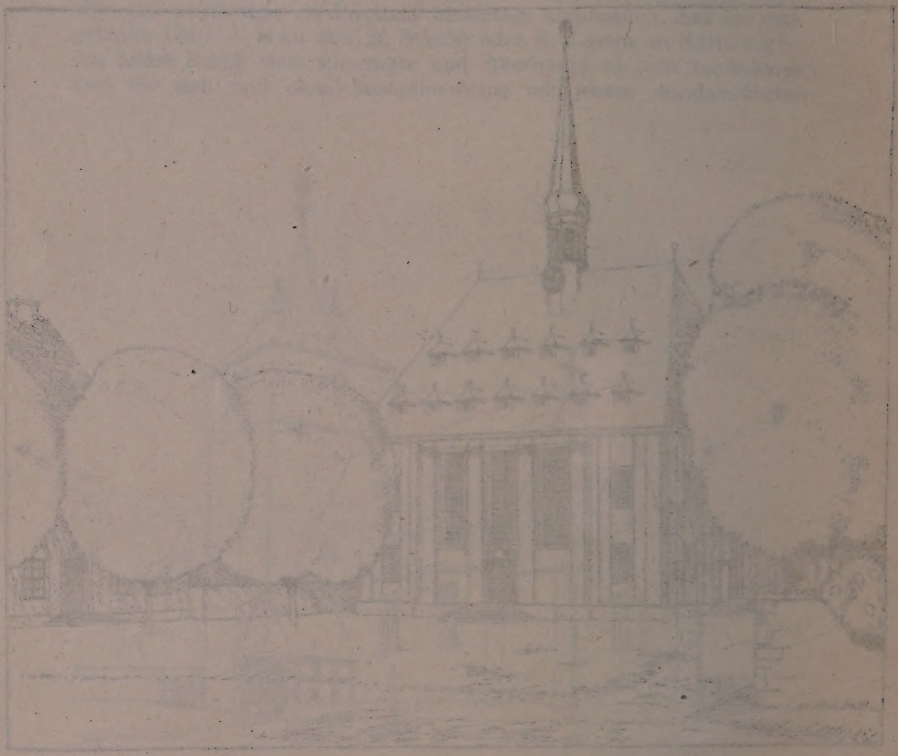


Abb. 111.

wenn man ihn im Verhältnis zu den zur Verfügung stehenden Mitteln betrachtete, sicher größer als die meisten mittelalterlichen Domkirchen, und doch ist er von den Fundamenten an gleichmäßig über den ganzen Grundriß in die Höhe gebracht worden, weil er die Verkörperung einer einheitlichen Idee ist und nicht aus so und so vielen für sich zu Recht bestehenden Teilen zusammengesetzt werden sollte.



So besteht denn eine mittelalterliche Kirche aus mehreren, bis zu einem gewissen Grade selbständigen, wenn auch aufeinander angewiesenen Teilen, selbst eine kleine Dorfkirche (Abb. 109), etwa aus Chor, Schiff, Turm, Vorhalle, Saktristei. Sie ist nicht die Verkörperung einer einheitlichen Idee, sondern mehrerer, je für die einzelnen Teile gefaßter Ideen, so daß diese Bauteile, jeder für sich, charakteristisch gestaltet erscheinen. Und so reizvoll dieses Gebilde sein mag, es liegt doch zweifellos eine höhere Anschauung von architektonischen Dingen in dem in den Abb. 110 u. 111 in Grundriß, Aufriß und in der perspektivischen Ansicht dargestellten Entwurf. So etwa würden wir, dem Organismus und der ganzen Erscheinung nach und jedenfalls doch als einheitliches Gebilde auf Grund der Entwicklung der letzten Jahrhunderte ja zweifellos eine kleinere protestantische Dorfkirche bauen, wenn wir uns freimachen können von den entzückenden Bildern, die wir von mittelalterlichen Kirchen mit uns herumtragen. Aber das sind Sentiments, deren wir uns begeben müssen in dem Moment, wo wir erkannt haben, daß die spätere Zeit die größere Auffassung von der Kunst gehabt hat. Wenn wir auch an ihnen hängen und sie uns durch manche Erinnerung teuer geworden sind, und wenn wir sie für nichts in der Welt missen möchten, wir müssen uns resolut doch auf die andere Seite stellen. Man wolle dagegen nicht einwenden, daß wir damit einen Teil unseres nationalen Wesens leichtsinnig aufgeben: es ist eine barocke Dorfkirche etwas genau so Deutsches wie eine mittelalterliche; beide hängen auf der einen Seite mit einer anderen vorhergehenden und nicht deutschen Kunst zusammen, und beide tragen auf der anderen Seite gleich viel von deutschem Wesen an sich, da sie beide von deutschem Geiste geschaffen worden sind.

Anders als im Kirchenbau ist der Typus des mittelalterlichen Profanbaues — wenigstens soweit Deutschland in Betracht kommt — aus der eigenen Tradition übernommen, geht also von dem einräumigen, eingeschossigen, bis unter das Gespärre offenen Hause aus und wird in früher Zeit durchaus der Regel nach auch mit den Mitteln der nationalen Bauweise, des Holzbaues, erbaut. Hier ist der Ausgangspunkt also ein durchaus einfaches und einheitliches Gebilde. Das läßt nach allen Wandlungen der mittelalterliche Profanbau, zumal in Deutschland, noch in später Zeit erkennen. Fassen wir hier insbesondere das bürgerliche deutsche Wohnhaus ins Auge — die anderen Profanbauten, die Wohnbauten des Adels, des Klerus, der Bauern, das Rathaus und die sonstigen gemeinen städtischen Bauten, das Hospital, die Schule usw., werden alle von demselben Urtypus aus entwickelt —, so ist das zunächst bei dem einräumigen Grundriß, in der Enge der ummauerten Stadt aber mehrgeschossig geworden, ein einfaches Gebilde (Abb. 112 u. 113), bei dem freilich die strenge Symmetrie, wo es Rücksichten auf die Konstruktion oder die Benutzung des Hauses erforderlich machen, durchbrochen wird, ohne

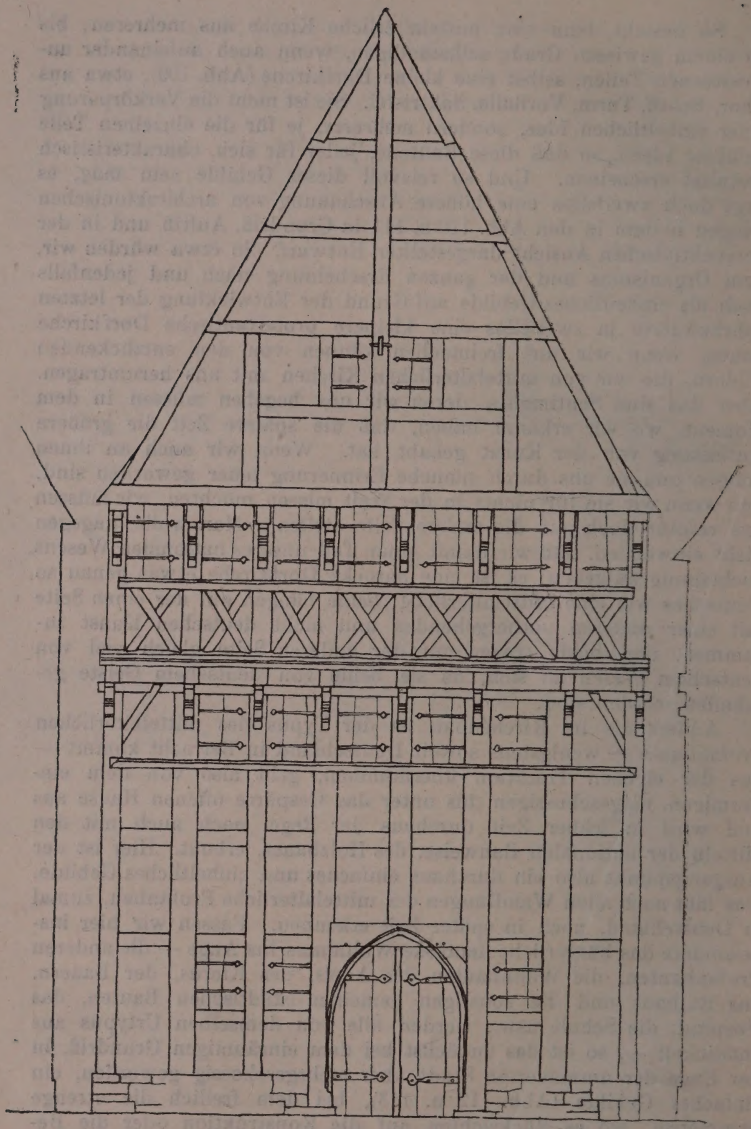


Abb. 112.

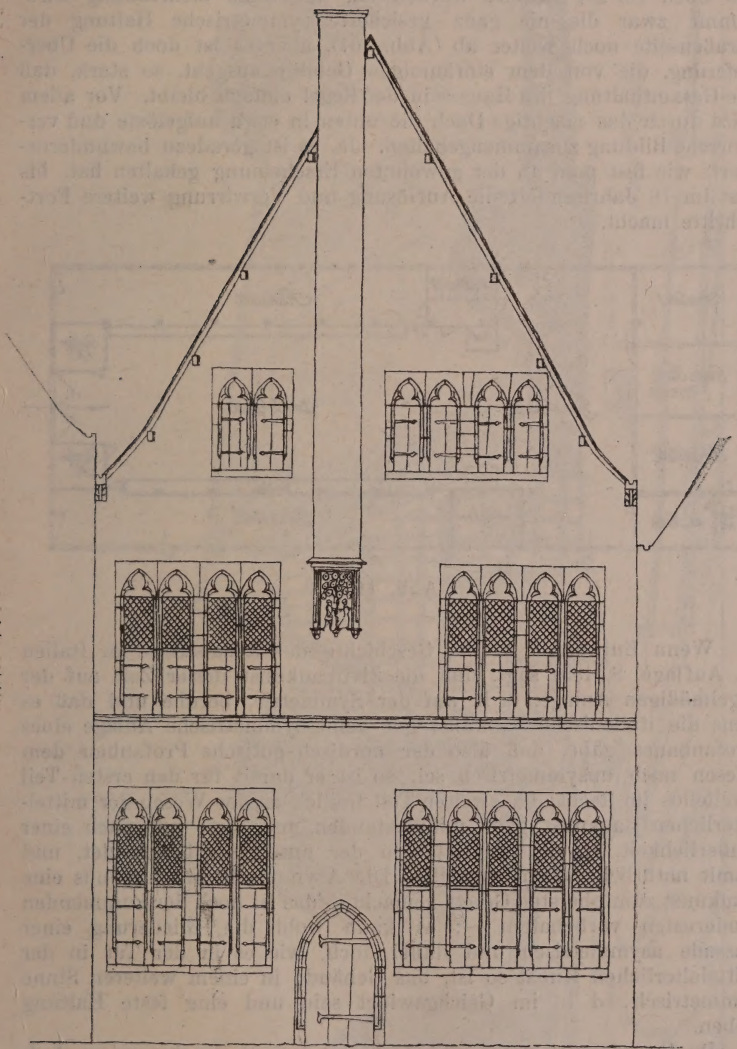


Abb. 113.

daß aber das Gleichgewicht gefährdet erscheint. Als im weiteren Verlauf des Mittelalters unter Einflüssen und in einer Entwicklung, die oben (S. 28) skizzirt worden ist, das Haus mehrräumig wird, nimmt zwar die nie ganz gesicherte symmetrische Haltung der Straßenseite noch weiter ab (Abb. 107), aber es ist doch die Überlieferung, die von dem einräumigen Gebilde ausgeht, so stark, daß die Gesamthaltung des Hauses in der Regel einfach bleibt. Vor allem wird durch das mächtige Dach die unten in etwa aufgelöste und verworrene Bildung zusammengehalten. Ja, es ist geradezu bewundernswert, wie fest man an der gewohnten Erscheinung gehalten hat, bis erst im 16. Jahrhundert die Auflösung und Verwirrung weitere Fortschritte macht.

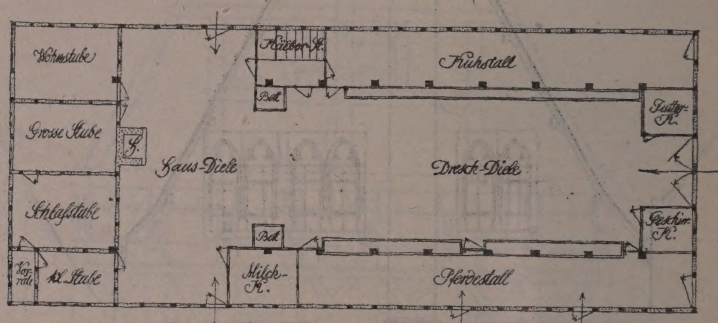


Abb. 114.

Wenn Burkhardt in der Geschichte der Renaissance in Italien (3. Auflage, S. 185) sagt, daß die Zivilbaukunst dieser Zeit auf der regelmäßigen Anlage, d. h. auf der Symmetrie, beruhe und daß es ohne die italienische Baukunst gar keine symmetrische Anlage eines Profanbaues gäbe, daß also der nordisch-gotische Profanbau dem Wesen nach unsymmetrisch sei, so ist er damit für den ersten Teil zweifellos im Recht; im zweiten Teil freilich ist das Wesen der mittelalterlichen Baukunst ganz mißverstanden und diese nur nach einer Äußerlichkeit, in der sie sich von der antiken unterscheidet, und damit natürlich falsch beurteilt. Die Asymmetrie hat nirgends eine Baukunst zum obersten Gesetz gemacht — das ist noch der kommenden modernsten vorbehalten —; es kann wohl die Gliederung einer Fassade asymmetrisch und dabei doch, wie es in der Tat in der mittelalterlichen Kunst so ist, das Gebäude in einem weiteren Sinne symmetrisch, d. h. im Geichgewicht sein und eine feste Haltung haben.

Im Grunde genommen ist, wenn wir uns in die besondere Auffassung des Mittelalters, die eben eine weniger weite war als die der

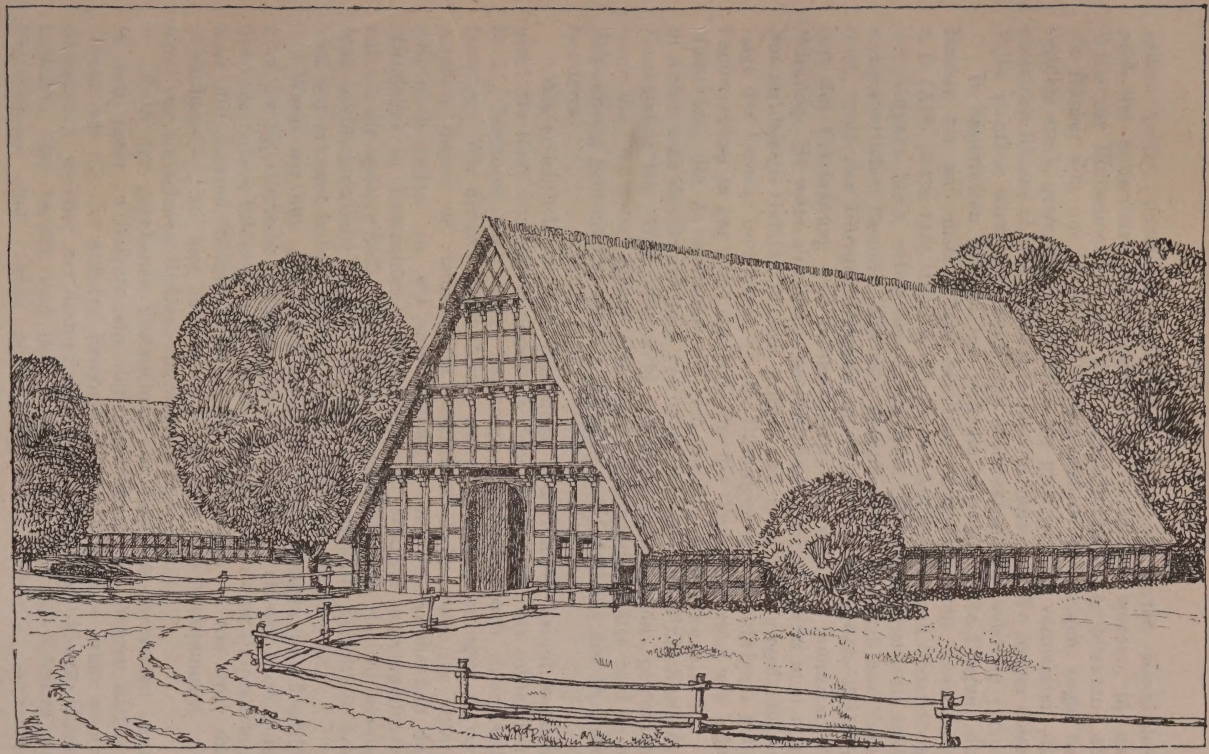


Abb. 115.

späten Antike, versetzen, auch damals unter Entwerfen das Suchen nach der einfachsten Erscheinungsform verstanden worden, ja, der Wille zur Einfachheit ist bei den mittelalterlichen Architekten, wie die Häuser von der in Abb. 107 dargestellten Art zeigen, sogar besonders stark gewesen, da sie doch zu gleicher Zeit vermeinten, die einzelnen Räume charakteristisch bilden zu müssen. Wo immer dieser Wille sichtbar wird, liegt auch eine architektonische Leistung vor.

In bäuerlichen Kreisen hat sich die mittelalterliche Prägung des Hauses bis auf unsere Tage erhalten. Das sächsische Bauernhaus z. B. (Abb. 114 u. 115) steht durchaus der Auffassung und Behandlung der Aufgabe nach, neben den durch Abb. 107 charakterisierten spätmittelalterlichen Bauten. Ein sehr komplizierter Grundriß und dabei doch, trotz der Unregelmäßigkeit im einzelnen, die größte Einfachheit der Erscheinung und infolgedessen eine wirklich monumentale Wirkung. Es wäre eine Vermessenheit und Narrheit, wenn man ohne Not an diesem Gebilde ändern wollte, das trotz der unregelmäßigen Lage der Fenster und Türen — die Öffnungen spielen übrigens beim Fachwerkbau ja gar nicht die Rolle für die Wandgliederung wie beim Massivbau, die da vielmehr von den Hölzern übernommen wird — in Anbetracht des Grundrisses von einer beispiellosen Einfachheit der Erscheinung ist. Was wäre wohl aus diesem Bauernhaus geworden, wenn die „moderne" Kunst sich seiner bemächtigt hätte und es in Behandlung genommen, wie das Bürger- und Landhaus des 18. Jahrhunderts?

Wie ersichtlich, ist hier, das möge noch einmal betont werden, nicht die Rede von der Superiorität oder Inferiorität der mittelalterlichen Baukunst nach ihren Leistungen, sondern nach ihrer Auffassung. Wir denken nicht daran, die einzelnen Leistungen zu verurteilen, lassen sie vielmehr im besonderen Falle auch für unsere Zeit noch gelten; ja, wir sind überzeugt, daß im Kirchenbau das Mittelalter in Deutschland Schöneres und Größeres hervorgebracht hat als die spätere Zeit. Und doch halten wir fest an der Auffassung über architektonische Dinge, die uns die Barockzeit vermittelt hat, weil wir erkannt haben, daß sie die weitere und größere ist.

Wenn wir nun zur Erläuterung der Anschauungen und Begriffe über die künstlerische Tätigkeit des Architekten nach der Erörterung über die äußere Bildung der Gebäude einführend in eine Besprechung über die inneren Räume eintreten, so soll dieser — wie dort das Wohnhaus —, so hier das einzelne Zimmer des Wohnhauses, als einer der einfachsten Räume, zugrunde gelegt werden.

Nach der gegebenen Feststellung des Begriffes Entwerfen kann es nicht mehr zweifelhaft sein, daß die Bildung des inneren Raumes ebenso wie die der äußeren Erscheinung der Bauten — wenn er ein Kunstwerk welcher Art immer sein soll — auf einer klaren künstlerischen Idee beruht, von der der Grundriß und die Schnitte die Projektionen sind. Aber auch hier finden wir die „moderne"

Architektur auf demselben Abwege, auf dem wir sie dort gefunden haben. Auch hier wieder werden Grundrisse gezeichnet, ohne daß

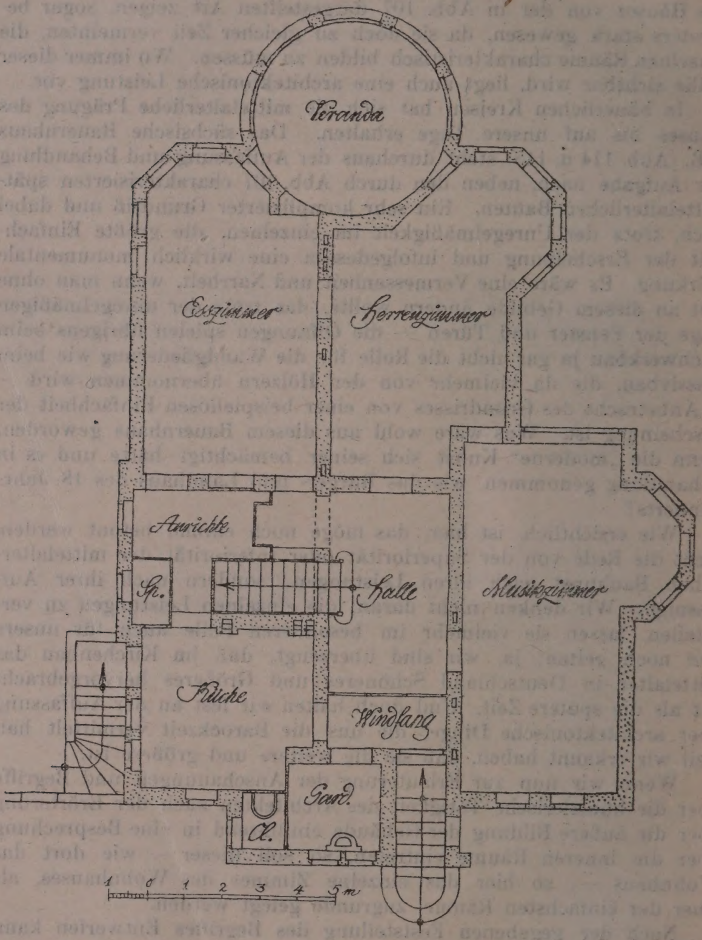


Abb. 116.

eine künstlerische Idee dabei herrschend ist, und wird nachher der Raum aus dem Grundriß, so gut es gehen will, entwickelt. Auch hier entstehen dann, eigentlich zufällig und halb unbeabsichtigt, jene

wie man sagt, „malerischen“ Bildungen, wie wir sie mit der Abb. 14 für die äußere Gestaltung der Bauten haben kennzeichnen wollen.

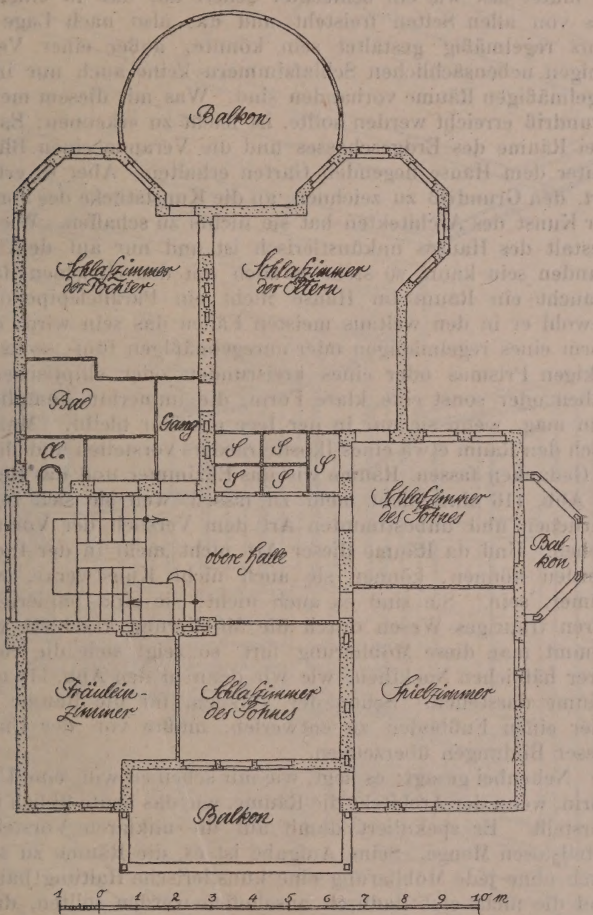


Abb. 117.

In den Abb. 116 u. 117 sind Erdgeschoß und Obergeschoß einer modernen Villa dargestellt. Wenn wir einmal die Lage der Räume zueinander als praktisch gelten lassen wollen — die Lage der

Garderobe und des Klosetts jenseit des Windfangs ist es eigentlich nicht, da sie so für die Hausbewohner nicht mehr recht benutzbar sind —, so muß doch die Form der Räume aufs höchste befremden. Es mutet fast wie ein schlechter Scherz an, daß in einem Gebäude, das von allen Seiten freisteht und das also nach Lage der Dinge ganz regelmäßig gestaltet sein könnte, außer einer Veranda und einigen nebensächlichen Schlafzimmern keine auch nur im Grundriß regelmäßigen Räume vorhanden sind. Was mit diesem merkwürdigen Grundriß erreicht werden sollte, ist leicht zu erkennen: Es sollten die drei Räume des Erdgeschosses und die Veranda einen Blick auf den hinter dem Hause liegenden Garten erhalten. Aber es erinnert diese Art, den Grundriß zu zeichnen, an die Kunststücke des Jongleurs, mit der Kunst des Architekten hat sie nichts zu schaffen. Wie die äußere Gestalt des Hauses unkünstlerisch ist und nur auf dem Papier entstanden sein kann, so steht es auch mit den einzelnen Räumen. Es braucht ein Raum im Hause nicht ein Parallelepipedon zu sein, obwohl er in den weitaus meisten Fällen das sein wird; er kann die Form eines regelmäßigen oder unregelmäßigen fünf-, sechs- oder achteckigen Prismas oder eines kreisrunden oder elliptischen Zylinders haben oder sonst eine klare Form, die immerhin kompliziert genug sein mag, wenn sie nur in der Ieee greifbar bleibt. Man kann sich noch den Raum etwa eines Ikositetraeders vorstellen und ihn bestimmt in Gedanken fassen. Räume wie das Eßzimmer und das Herrenzimmer in Abb. 116 sind nicht mehr zu fassen, weil sie sich in ihrer willkürlichen und unbestimmten Art dem Versuch der Vorstellung entziehen. Und da Räume dieser Art nicht mehr in der Idee begriffen werden können, können sie auch nicht Kunstwerke, welcher Art immer, sein. Sie sind es auch nicht; sie sind papierne Produkte, deren trauriges Wesen durch die Möblierung kaschiert werden soll. Nimmt man diese Möblierung fort, so zeigt sich die elende Art in ihrer häßlichen Nacktheit, wie wir denn in den Abb. 118 u. 119 solche Räume darstellen. Schon der Versuch, für die Räume eine Decke oder einen Fußboden zu entwerfen, müßte von der Unmöglichkeit dieser Bildungen überzeugen.

Nebenbei gesagt: es liegt, wie mir scheinen will, eine Unehrlichkeit darin, wenn der Architekt die Räume, wie das heute üblich ist, möbliert darstellt. Er spekuliert damit auf die unklaren Vorstellungen der urteilslosen Menge. Seine Aufgabe ist es, die Räume zu schaffen, die auch ohne jede Möblierung eine künstlerische Haltung haben müssen, und die nicht erst dadurch ansehnlich werden sollten, daß ein paar bunte Lappen aufgehängt werden. Die Möblierung der Räume ist eigentlich die Sache des Hausbesitzers, des Dilettanten, der sie mit ein wenig Geschmack so gut — und für sich wohl noch besser — durchführt wie der Architekt. Wenigstens war das in alter Zeit so, wo der Hausbesitzer freilich nur gute Möbel erwerben konnte und deshalb den Rat des Architekten für diese Dinge nicht mehr brauchte.

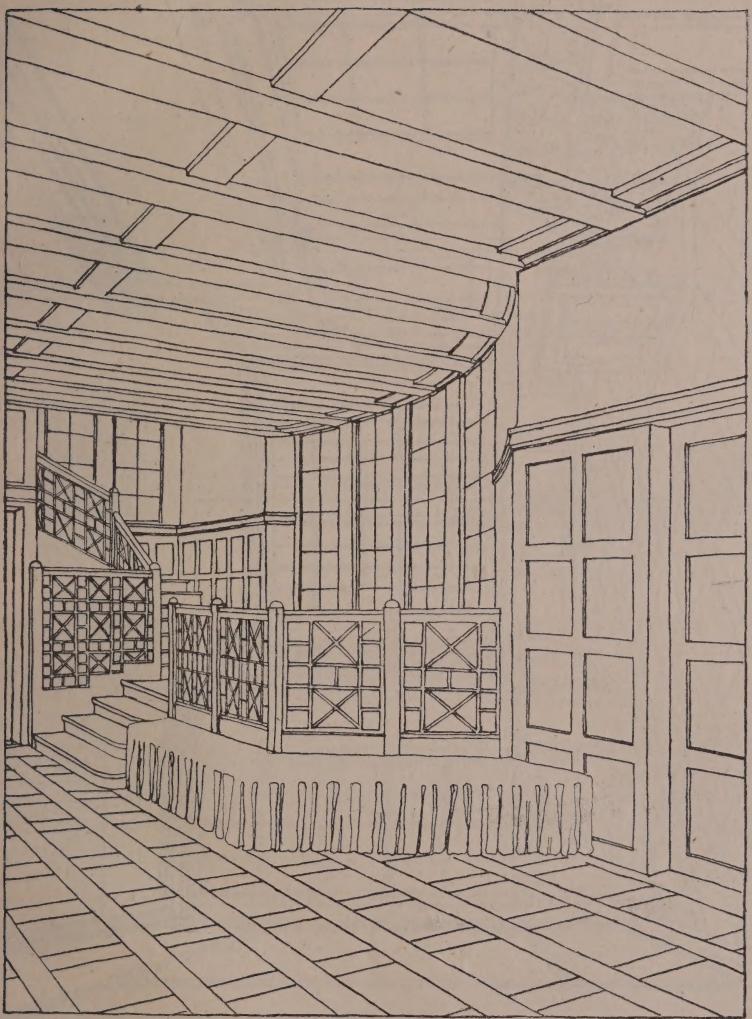
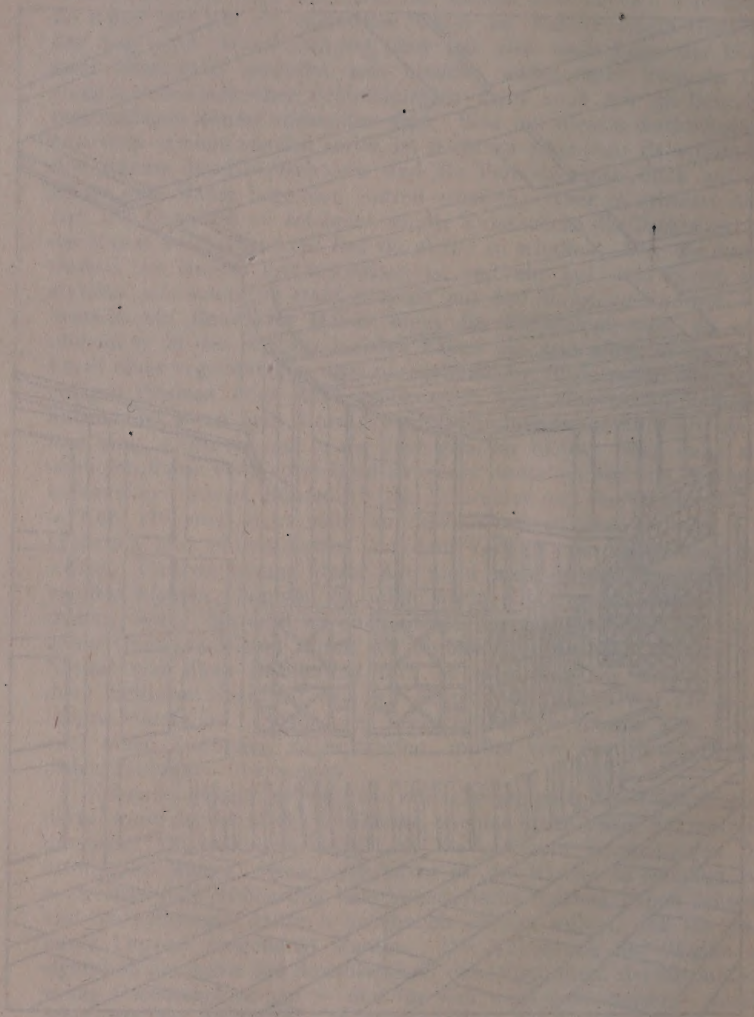


Abb. 118.



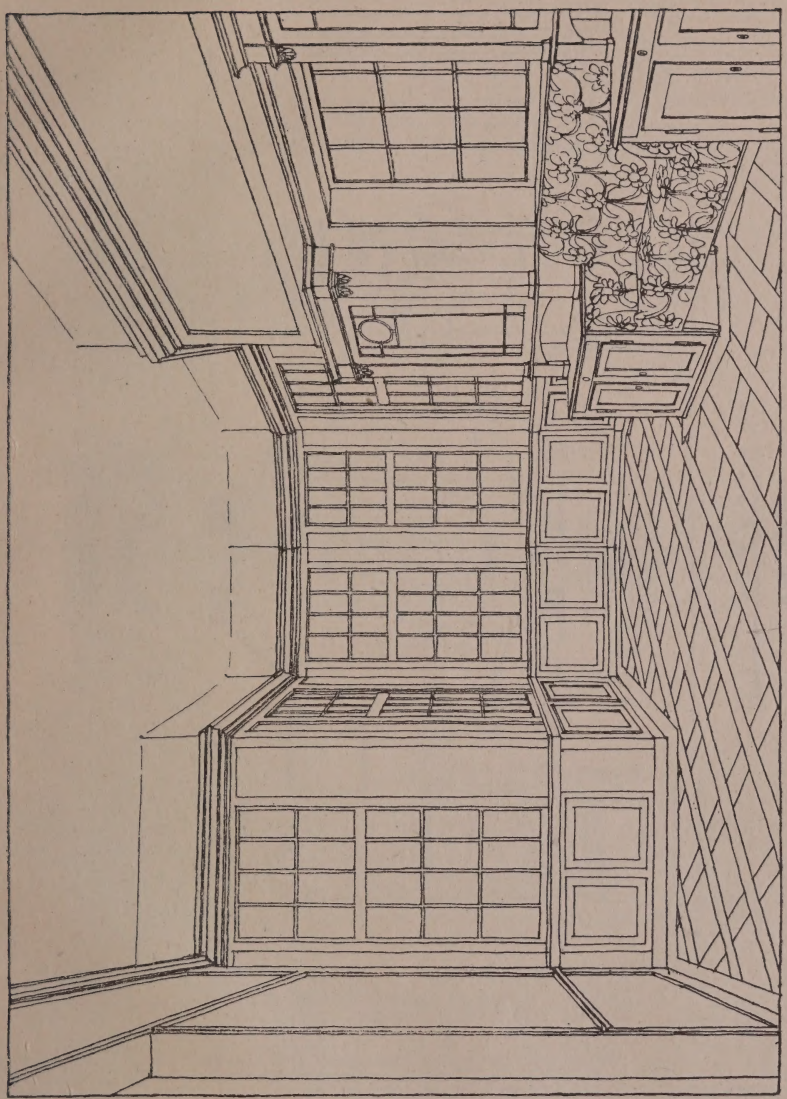
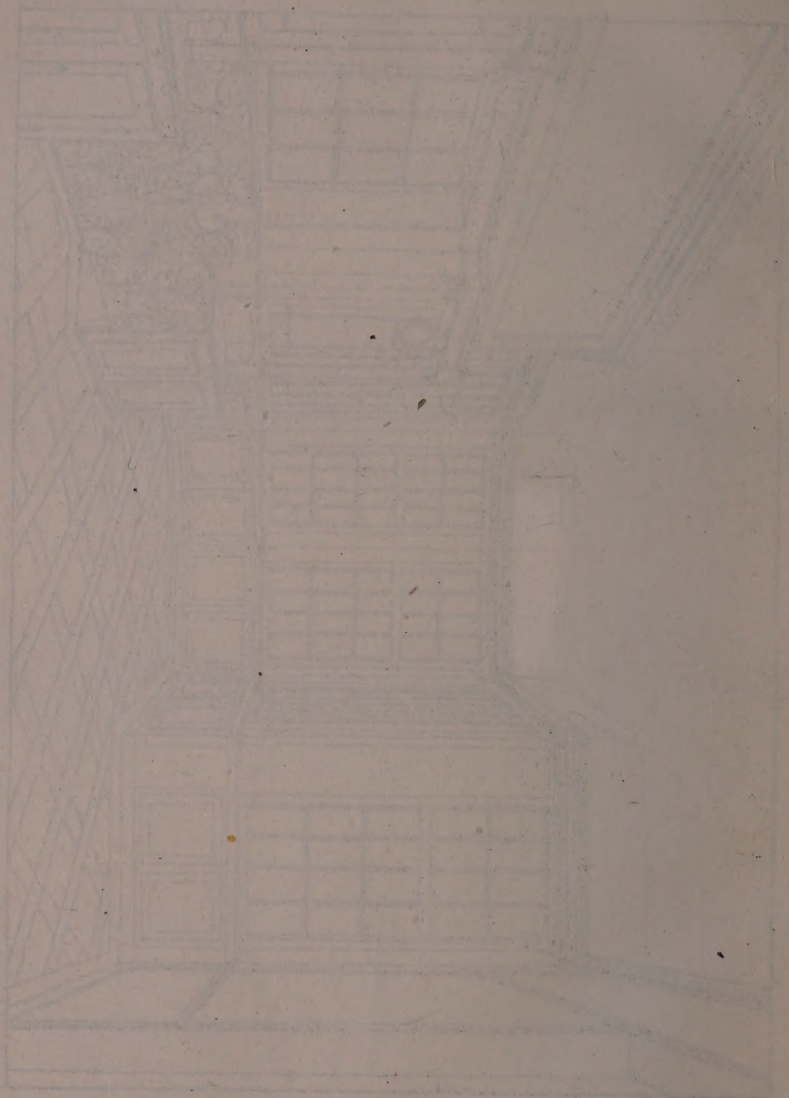


Abb. 119.



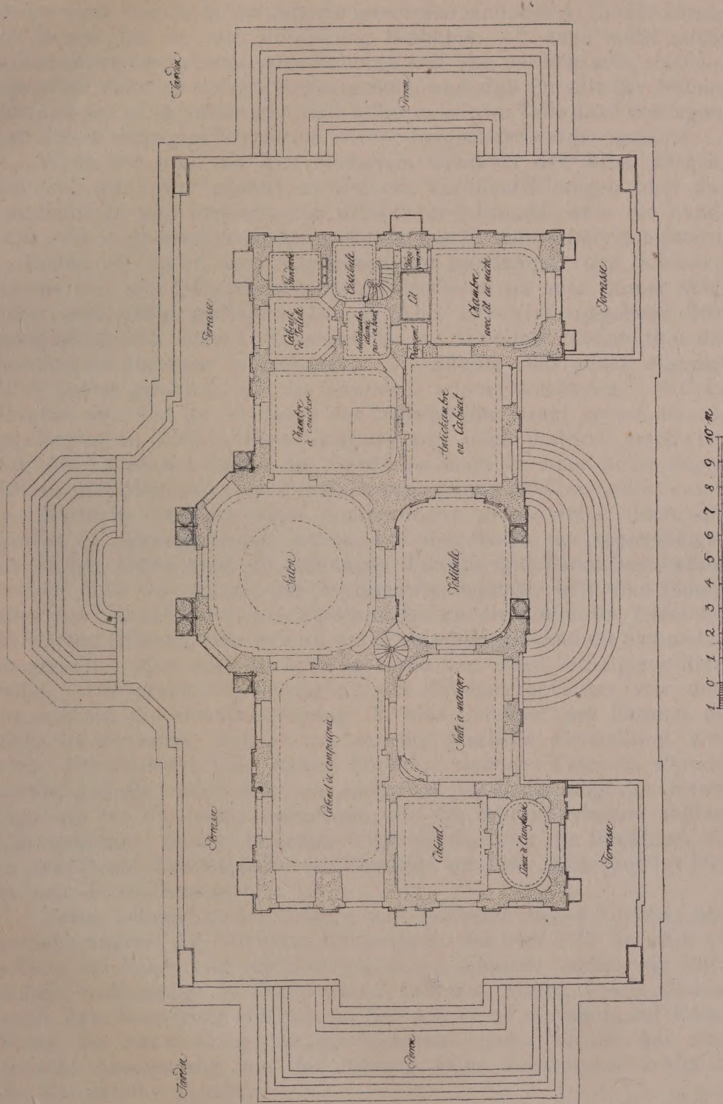

Jardin
Perron
Terrasse
Chambre avec lit en niche
Chambre à coucher
Antichambre ou Cabinet
Salon
Vestibule
Salle à manger
Cabinet de compagnie
Cabinet
Lieux d'Anglaise
Terrasse
Perron
Jardin
1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 m

Abb. 120.

Heute wird, da gute Möbel seltener geworden sind, der Architekt häufig mit seinem Rat bei der Möblierung aushelfen, oft auch wohl selbst Möbel entwerfen müssen; aber er sollte sich klar darüber sein, daß das eigentlich nicht zu seinem Metier gehört, und daß für alle der frühere Zustand der glücklichere war, und sollte zu seinem Teile dazu beitragen, daß dieses richtigere Verhältnis wieder hergestellt werden möchte.

Wenn wir nun von den modernen Gebilden den Blick zurückwenden, wenn wir anstatt in neueren Veröffentlichungen über das Landhaus in den Büchern von Briseux und Blondel über die Landsitze oder in anderen Architekturwerken des 18. Jahrhunderts blättern, so finden wir da in den Grundrissen der Landhäuser und Schlösser Räume von sehr verschiedener Art; wir finden sie aber immer möglichst regelmäßig gebildet. Der in Abb. 120 wiedergegebene Erdgeschoßgrundriß eines Landhauses ist aus Blondels Distribution des maisons de plaisance entnommen. Die Räume sind gewiß mannigfaltig genug gestaltet, alle im Grundriß schon verschieden. Welche Sorgfalt aber hat der Verfasser der Distribution darauf verwendet, sie regelmäßig zu bilden. Diese Aufgabe war noch dadurch erschwert, daß die Türen der Länge des Gebäudes nach in einer Reihe liegen sollten und diese mit einer Fensterachse zusammenfallen sollte, damit der stattliche Eindruck einer Zimmerflucht, deren letzter Raum der Garten ist, herausgebracht würde. In den Seiten der regelmäßigen Grundrisse liegen auch die Öffnungen, Fenster und Türen, regelmäßig verteilt, und wo einmal eine Asymmetrie entsteht, tritt eine Blende oder ein Schrank oder eine Kaminnische an die Stelle der fehlenden wirklichen Öffnung, oder es wird durch eine blinde Wand die Symmetrie hergestellt. Man darf da beileibe nicht von einer Prinzipienreiterei reden. Die große Regelmäßigkeit des Zimmergrundrisses war dem Architekten die Grundbedingung für das Gelingen des Raumes als eines Kunstwerkes, weil er nur so eine deutliche Vorstellung, eine klare künstlerische Idee fassen konnte. Jacques François Blondel wußte, daß die Distribution auf solche Art die einzig mögliche Grundlage war für die reiche Gestaltung, die die Räume erhalten sollten. „La symétrie", sagt er in seinen Vorlesungen über die Baukunst, die in dem Cours d'architecture veröffentlicht wurden, „doit toujours être la base de la décoration".

Neben Blondel stehen Briseux und Boffrand, später Cuvilliés und manche andere; im Vitruvius Britannicus, der von 1715 bis 1810 erschien, bei Paine und anderen englischen Autoren finden wir keine andere Auffassung; in Deutschland zeichnen Sturm, Fäsch, Ankermann usw. Grundrisse von der gleichen Art. Und in Italien, auf dessen Kunst die Entwicklung der nördlicheren Länder beruht, hat man dieselbe Anschauung von der Bildung eines Hausraumes schon in der Renaissance gehabt.

So finden wir auch für diese — und, wie sich später zeigen wird, für alle — Räume in der alten Kunst auf eine eklatante Weise den

Satz bestätigt, daß Entwerfen heißt: eine einfachste Erscheinungsform suchen.

Woher stammt nun aber die merkwürdige und ganz unkünstlerische Auffassung von dem Einzelraume des Hauses, wie sie sich in dem Grundriß 116 und 117 und in so vielen anderen modernen Grundrissen zu erkennen gibt? Um es gleich zu sagen: zum Teil aus einem Mißverständnis der heimischen mittelalterlichen Kunst, zum größeren Teil aber aus einem Mißverständnis der modernen englischen Landhausarchitektur, die ihrerseits auf einer nicht ganz richtigen Auffassung der mittelalterlichen Architektur Englands beruht.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich auch in dieser Hinsicht die Wohnhausarchitektur Deutschlands im allgemeinen in den ausgefahrenen Gleisen der Barockkunst bewegt. Eigentlich erst in der zweiten Hälfte kommen mit der Wiederaufnahme der Formen des Mittelalters Grundrisse wie der in der Abb. 11 dargestellte auf. Vor allem sind es der Erker und die zweigeschossige Treppendiele, die damals wieder ins deutsche Wohnhaus hereingezogen werden sollten und die hinfort eine schlimme Rolle darin spielen.

Der Erker war im früheren Mittelalter als Gehäuse für den Altar der Hauskapelle aufgekommen. Zunächst durchaus eingeschossig und in kirchlichen Formen gebildet, ist er, da er einen besonders anziehenden Fenstersitz darbot, im 15. Jahrhundert profaniert worden und erscheint seit jener Zeit mehrgeschossig und in profanen Formen gebildet. Am Burgpalas oder am Rathause oder am städtischen Wohnhause des Mittelalters sieht er wie etwas Fremdes aus, das fast zufällig in die Hausfront hineingeraten ist; in der Regel ist er sehr reich gegenüber der einfachen Fassade formiert. In der etwas verworrenen Architektur des 16. Jahrhunderts in Deutschland wird der profanierte Erker überaus häufig und nicht immer, ja verhältnismäßig selten, mit Geschmack verwendet. Seit das deutsche Haus im 17. Jahrhundert wieder zu einer einheitlichen und klaren Erscheinung gelangt ist, ist er immer mehr in Abgang gekommen. Die Architektur von 1800 kennt ihn kaum mehr und hat ihn durch den Doppelspiegel am Fenster der alten Jungfer ersetzt. Erst die Wiederaufnahme der mittelalterlichen Kunst und der Kunst des 16. Jahrhunderts hat ihn dann wieder eingeführt. An der richtigen Stelle und in richtiger Weise verwendet, kann er, wie früher (Abb. 107), so auch noch heute für das Innere und das Äußere des Hauses eine Zierde sein. Sein Verhältnis zum eigentlichen äußeren Baukörper ist von zweierlei Art: entweder er wird zu diesem in Kontrast gesetzt (Abb. 107) oder aber er fügt sich, wie z. B. bei den Häusern der Tiroler Städte (Innsbruck, Sterzing), in das System des Hauses ein, dessen Fassade dann gewissermaßen gefaltet erscheint. Dem Verhältnis zum äußeren Baukörper entspricht das zum Innenraum: Er wird dort einen besonderen kleinen Raum als Anhängsel eines größeren bilden, durch eine Öffnung von ihm getrennt und mit besonderer Decke, oder

diese letztere wird in den Erker hinein erweitert erscheinen, ohne daß eine verbindende Öffnung sie trennt. Im ersteren Falle kann der Erker unsymmetrisch zum Raume liegen, im zweiten wird er im allgemeinen auf der Mittelachse des Raumes oder doch regelmäßig zu diesem liegen müssen.

Die zweigeschossige Diele fand man in den alten Bürgerhäusern norddeutscher, zumal kleinerer Städte, deren Einwohner in alter Zeit Ackerbau trieben und deren Häuser daher auf eine ähnliche Art entwickelt worden waren wie das Bauernhaus Niedersachsens: ein großer hoher Mittelraum mit weitem und hohem Einfahrtstor war da vorhanden, zu dessen Seiten in zwei Geschossen niedrigere Wohnräume angeordnet waren, die oberen über eine an den Wänden herlaufende Galerie zugänglich gemacht. Wie für den Erker, so nahm auch für die Diele das Altertümliche, Malerische, Dämmrige und Phantastische ein und mußte um so mehr einnehmen, als man aus den nüchternen Häusern heraus kam. Es waren keine architektonisch-künstlerischen Gesichtspunkte, die diese Dinge und vieles andere, das sich ihnen zugesellte, aus der Vergessenheit wieder ans Tageslicht zogen, sondern unklare und verworrene Vorstellungen von der bunten Schönheit der „alten guten Zeit". Darum mußte auch das Bemühen, dem Hause den mittelalterlichen, den „alten deutschen" Charakter zurückzugewinnen, so kläglich scheitern. Erker und Diele mochten immerhin, wo sie einen Sinn und Zweck hatten, wieder erscheinen. Aber man hatte vergessen und wußte nun nicht mehr, daß ein Haus und ein Raum in ihrer Erscheinung auf einer klaren künstlerischen Idee beruhen; man hatte in verschwommenen Umrissen in Gedanken vor sich die Häuser aus den Straßen der alten Städte und die Räume darin, die im Laufe der Zeit durch An- und Zubauten ein so phantastisches Aussehen erhalten hatten, und vermeinte, wenn man nur Vorbauten, Erker, Türmchen, Giebel und Dächer recht bunt durcheinander baute, so wie es auf einer Theaterdekoration für die Gretchenszene gemalt wurde, und im Inneren die Räume winklig und wirr anlegte und mit altem Hausrat vollpfropfte, wie Fausts Arbeitszimmer, zu einem Kunstwerk zu gelangen.

Als man nach Jahrzehnten aus diesem Wirrwarr allmählich herauskommen wollte, machten sich einige spekulative Köpfe die allgemeine Verworrenheit der Anschauung über architektonische Dinge und die Unkenntnis ihrer Landsleute zunutze und priesen die Vorzüglichkeit und Überlegenheit des englischen Hauses, wie ein Kaufmann, der gerade einen größeren Abschluß in Margarine gemacht hat, seine Ware, oder ein Kunsthändler, der alte spanische Bilder zusammengekauft hat, diese Bilder anpreist. Und alle drei machen in Deutschland gute Geschäfte.

Das moderne englische Landhaus ist im Gegensatz zu der offiziellen Architektur des 18. Jahrhunderts von dem mittelalterlichen manor-house aus, das durch alle die nachmittelalterlichen Jahrhunderte

hindurch als Typus sich nebenher erhalten hat, entwickelt worden, ist jedoch sowohl nach seiner äußeren Gestaltung als nach der Bildung seiner Räume zweifellos viel besser als jenes pseudomittelalterliche Haus in Deutschand. Aber es ist doch — wie oben (S. 31) schon davon gesprochen wurde — gegenüber dem einheitlich gefaßten deutschen Hause des 18. Jahrhunderts — ganz allgemein beurteilt — eine tieferstehende künstlerische Leistung. War schon jenes alte manor-house wie etwa das von Great Chalfield oder das von South-Wraxhall (abgebildet bei Pugin, Types III) aus mehreren fast selbständigen Bauteilen zusammengesetzt: der Halle mit dem Eingang, der Galerie und den Erkern, den Flügeln zu den Seiten, mit den Wohnräumen darin, mit der Küche und anderen Gelassen, von einem reichlich komplizierten Wesen, und stand schon dieses alte Gebilde am Endpunkt einer nicht mehr weiter zu treibenden Entwicklung, ja, war es über diesen Endpunkt hinaus schon verfahren (weshalb es in Zeiten der Renaissance als Typus ja auch aufgegeben wurde), so mußte bei den modernen Anforderungen an Komfort der neue nachgebildete Typus noch komplizierter und verworrener werden. Jedenfalls ist er also keineswegs wert, nachgebildet zu werden, zum wenigsten in einem anderen Lande. Die deutschen Nachahmungen der englischen Nachbildung aber, wie sie in den Abb. 21 u. 22 und 116 bis 119 wiedergegeben worden sind, sind künstlerisch um keinen Deut besser als jene pseudogotischen Gebilde, ja, wenn wir diese Dinge allgemein als Produkte des menschlichen Geistes beurteilen wollen, so würde ich nicht zögern, den letzteren den Vorzug zu geben, weil sie wenigstens in ehrlicher Absicht und mit einer — wenn auch urteilslosen — Begeisterung entstanden sind. —

In J. F. Blondels Cours d'architecture ist der in Abb. 121 wiedergegebene Grundriss einer Abtei, die der architecte du roi M. Franque 1765 gebaut hat, abgebildet. „Ce plan, devenu très-régulier par cet habile Maître, dans un périmètre assez irregulier, est un exemple de ce que peuvent le génie et l'expérience". Der Plan ist in der Tat ein Meisterstück jener Kunst der Distribution, auf die die französischen Architekten des 18. Jahrhunderts mit Recht sich so viel zugute taten. Auf einem recht unbequemen Bauplatz — der linke Flügel mit Küche und Nebenräumen mußte von dem älteren Bau übernommen werden — sind die äußeren Räume, Hof und Garten, und die inneren so regelmäßig als irgend möglich gestaltet worden. Man vergleiche doch einmal diesen Grundriß mit dem in Abb. 116 dargestellten. Dort ein regulärer Bauplatz und im Grundriß Räume von der verworrensten Bildung, hier eine sehr schwierige Baugelegenheit und alle Räume durchaus regelmäßig gestaltet. Bei dem Anschauen jenes Grundrisses kann kein Mensch — Architekt oder Laie — ahnen, wie das Haus außen und die Räume innen aussehen möchten, keiner eine Idee für die Gestaltung des Äußeren oder Inneren fassen, beim Hinblick nur auf den Grundriß des 18. Jahrhunderts wird

jedem Architekten eine ganze Reihe von Bildern vorschweben, ein Bild des Hofes mit dem Blick auf das Gebäude, eines des Gartens, und jeder Raum verlockt und ermutigt zu einer künstlerischen Vorstellung. Sollte nicht diese Gegenüberstellung die Augen über

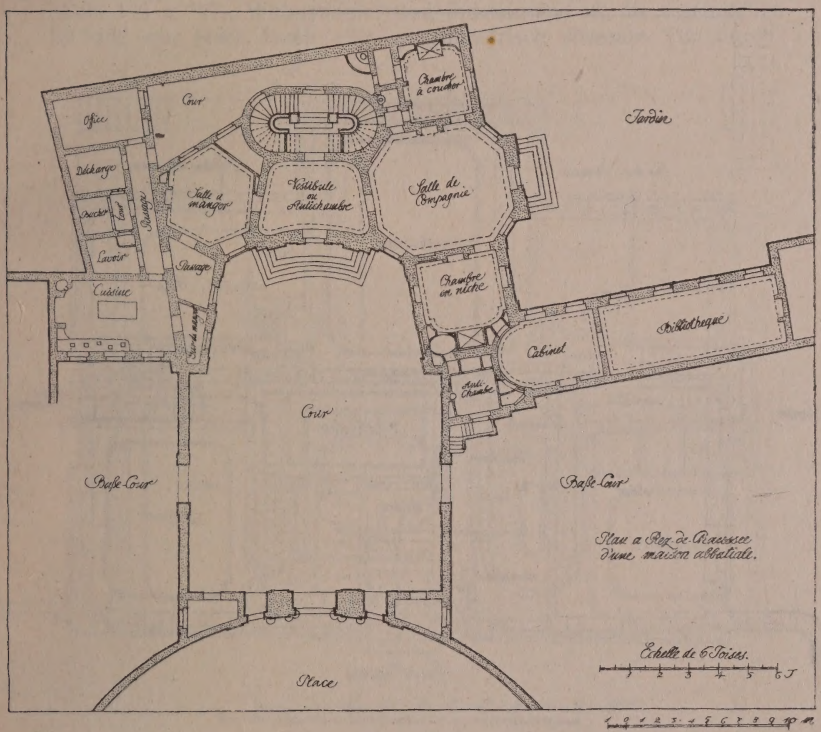


Abb. 121.

den Wert der Bauten vom Schlage der in Abb. 116 dargestellten öffnen?

Die Möglichkeit, die Räume nicht nur im Grundriß, sondern auch nach der Lage der Fenster und Türen regelmäßig zu bilden, stellt sich erst bei einem gewissen Umfang des Gebäudes ein. Bei einem Arbeiterhause, wo mit den geringsten Mitteln eine Wohnung mit etwa 1 Küche und 3 Zimmern geschaffen werden soll, ist sie noch nicht vorhanden. Diese Räume sind aber auch von so einfacher Ausstattung

und so anspruchslos, daß, wenn sie nur der Form nach einfach sind, die Sache schon richtig wirkt. Bei einem Landhause vom Umfange des in den Abb. 89 u. 90 oder des in Abb. 120 im Grundriß dargestellten sind, da die große Zahl der Räume und die reichlich vorhandenen Mittel eine sehr mannigfaltige Anlage zulassen, schlechter-

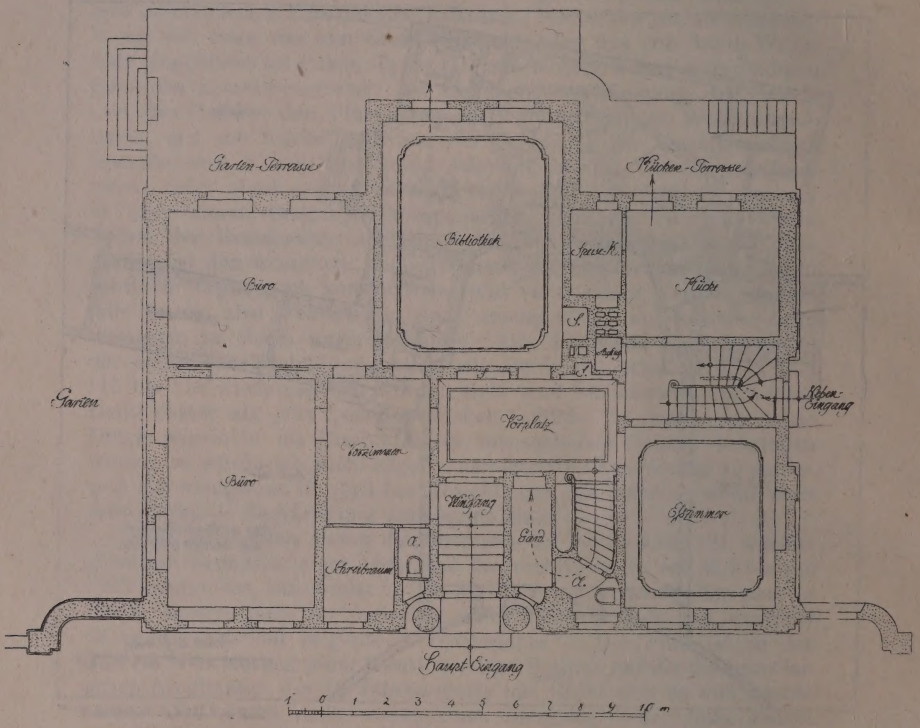


Abb. 122.

dings alle Haupträume durchaus regelmäßig anzulegen. Bei einem städtischen Wohnhause, wie man es dem Erdgeschoß- und Obergeschoßgrundriß nach in den Abb. 122 u. 123 findet — der Grundriß des darüberliegenden Mansardgeschosses, zu dem nur die Nebentreppe hinaufführt, enthält noch eine Anzahl von Wohn- und Schlafräumen mit Badezimmer, die Mädchenkammern und ein Näh- und Bügelzimmer —, bei einem Gebäude also von wesentlich geringerem Umfange, macht die durchaus regelmäßige Bildung aller Haupträume

innerhalb der durch die Erscheinung des Äeußeren geforderten einfachen Kontur des Grundrisses natürlich viel mehr Schwierigkeiten, ist aber doch bis zu einem gewissen Grade, wie die Abbildungen zeigen, durchzuführen. Der Vorplatz (Abb. 124 u. 125), das Treppenhaus, die Bibliothek, der Salon, das Elternschlafzimmer konnten ganz regelmäßig gebildet werden; in den anderen Zimmern, im Eßzimmer (Abb. 126 u. 127), Wohnzimmer und Spielzimmer ist die regelmäßige Bildung nur etwa durch eine unsymmetrisch sitzende Tür durch-

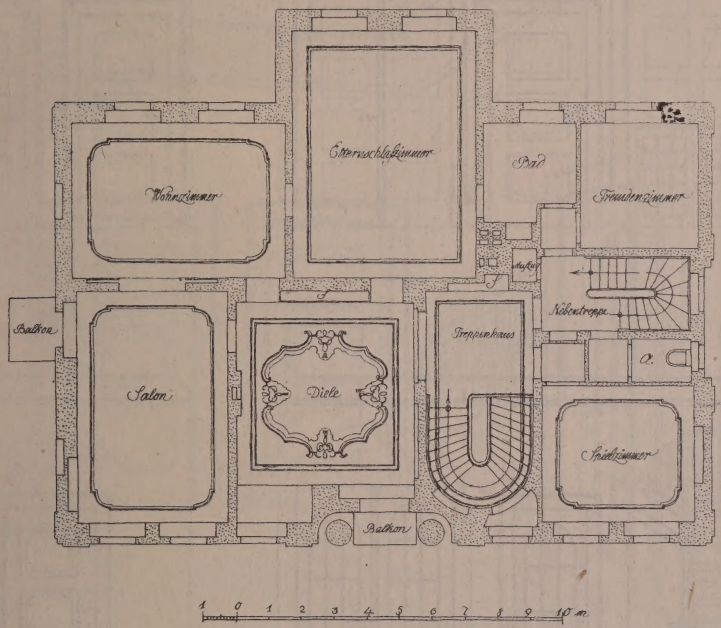


Abb. 123.

brochen. Zwischen den regelmäßig im Grundriß angelegten Räumen bleibt häufig ein etwas schwieriger zu behandelnder übrig, hier die Diele. Aber es gibt Mittel genug, auch einem solchen Raum die klare Erscheinung zu sichern.

Bei der Planung des Grundrisses schweben dem Architekten die Bilder der Räume, die er in der Horizontalprojektion zunächst nur zeichnet, vor dem geistigen Auge. Er sieht sie mit den Gestaltungsmitteln des Innenbaues zur körperlichen Erscheinung ge-

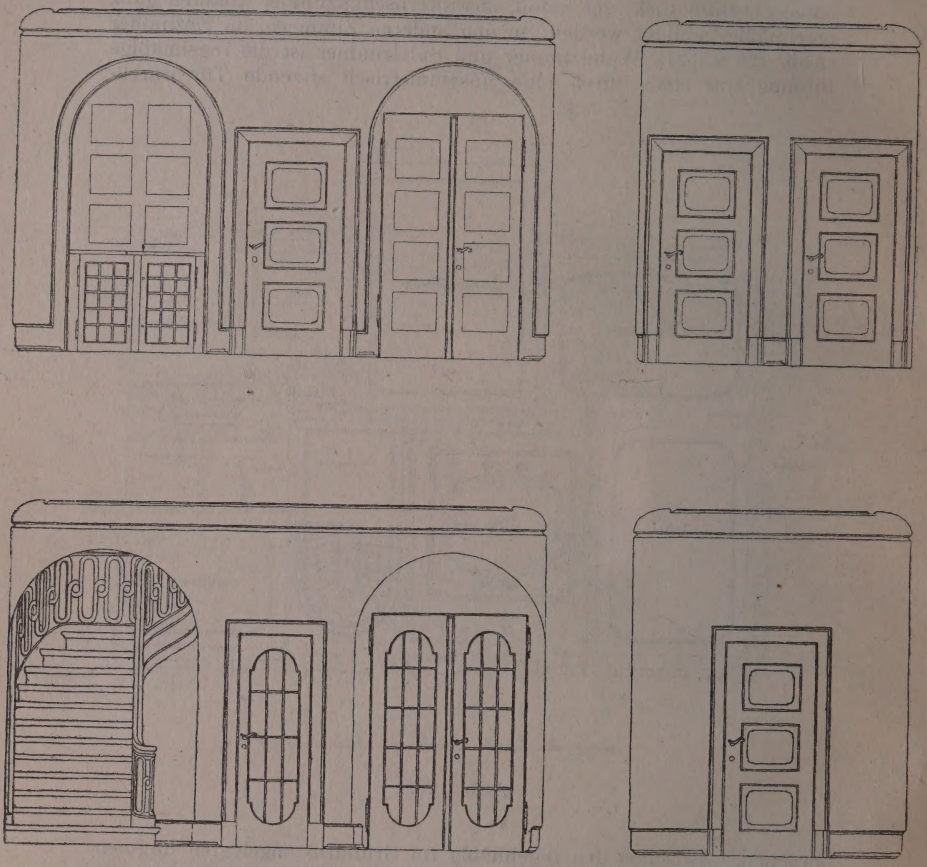


Abb. 124.

Abb. 125.

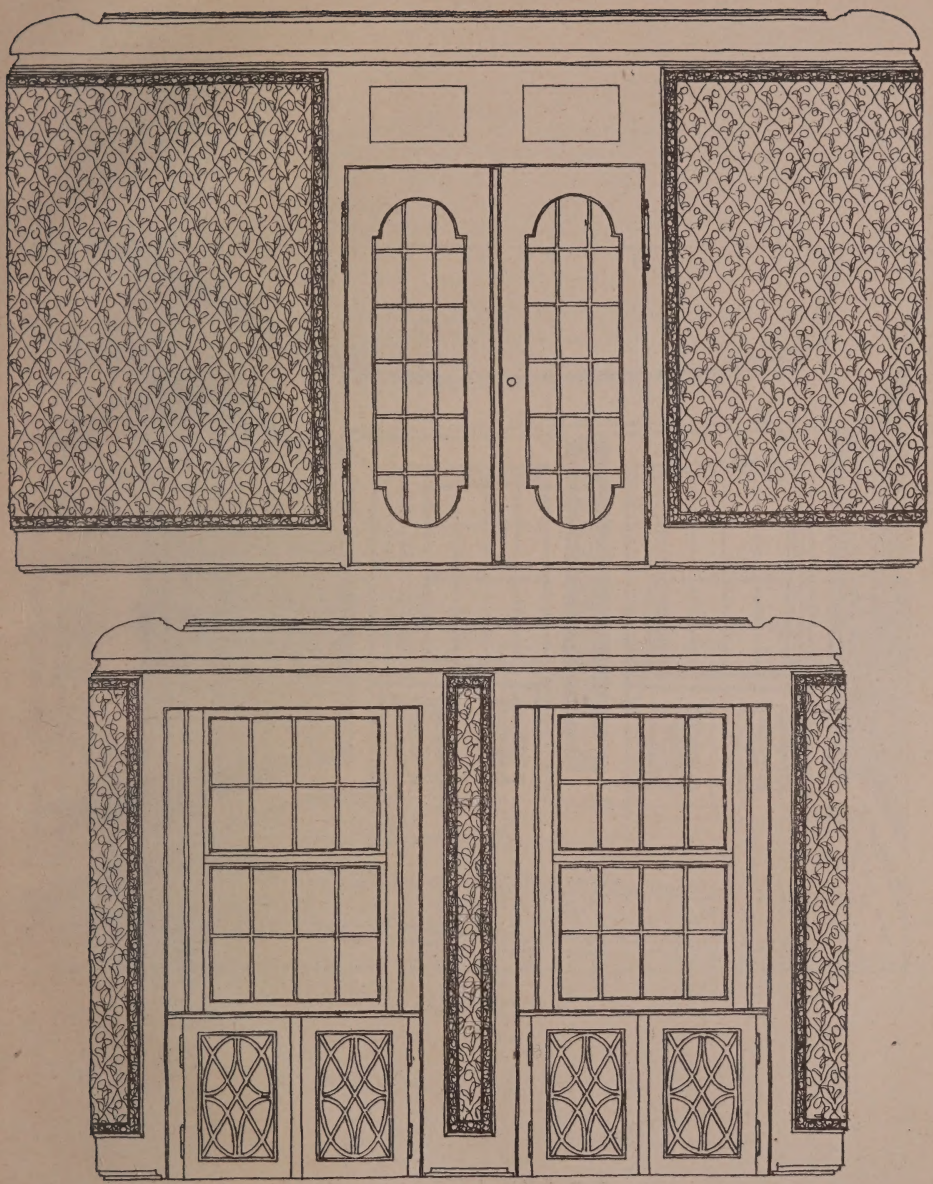
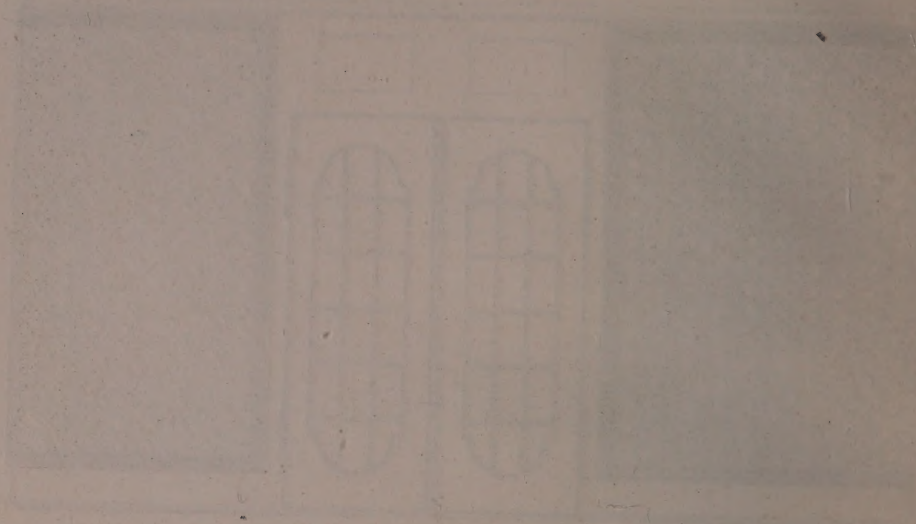


Abb. 126.



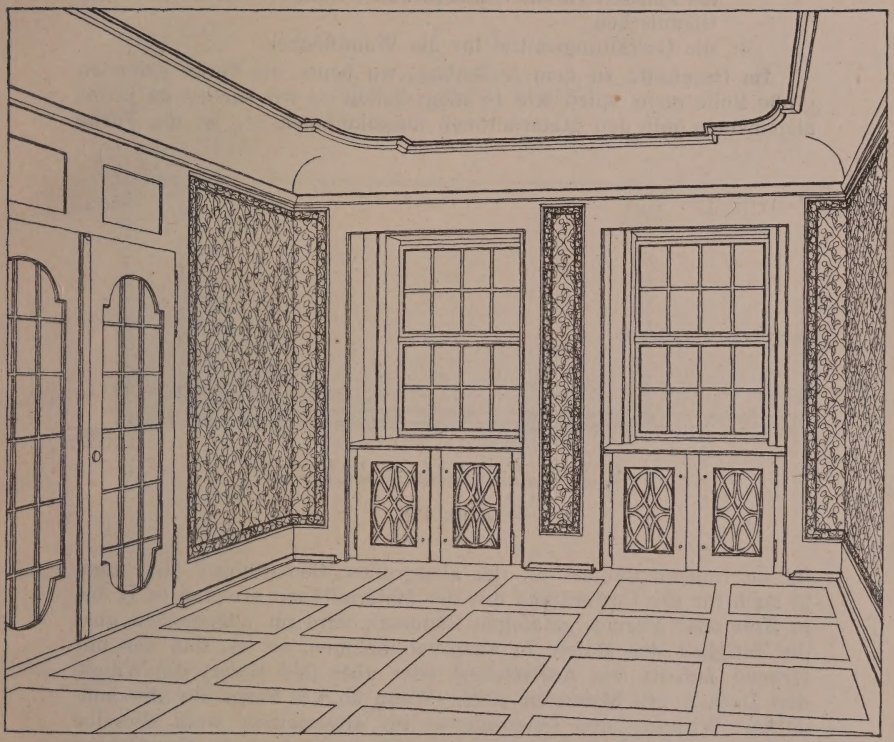


Abb. 127.

bracht. Diese Gestaltungsmittel sind für die normalen Wohnräume von viererlei Art:

1. die Gestaltungsmittel für die Fußböden in Holz, Stein usw.;
2. die Gestaltungsmittel für die Decken aus Putz und Stuck oder aus Holz;
3. die Gestaltungsmittel für die Durchbrechungen der Wände, als Fenster, Türen, Wandschränke, Kamine, Heizkörper- und Ofennischen;
4. die Gestaltungsmittel für die Wandflächen.

Im Gegensatz zu dem Außenbau, wo heute die Farbe keine so große Rolle mehr spielt wie in alten Zeiten — wir suchen da ja im allgemeinen mit den Materialtönen auszukommen —, ist die Farbe

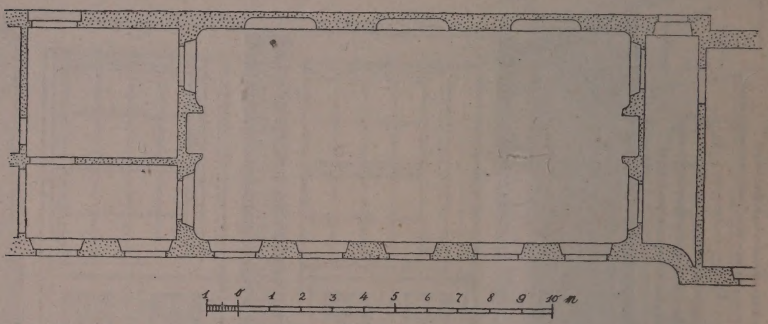
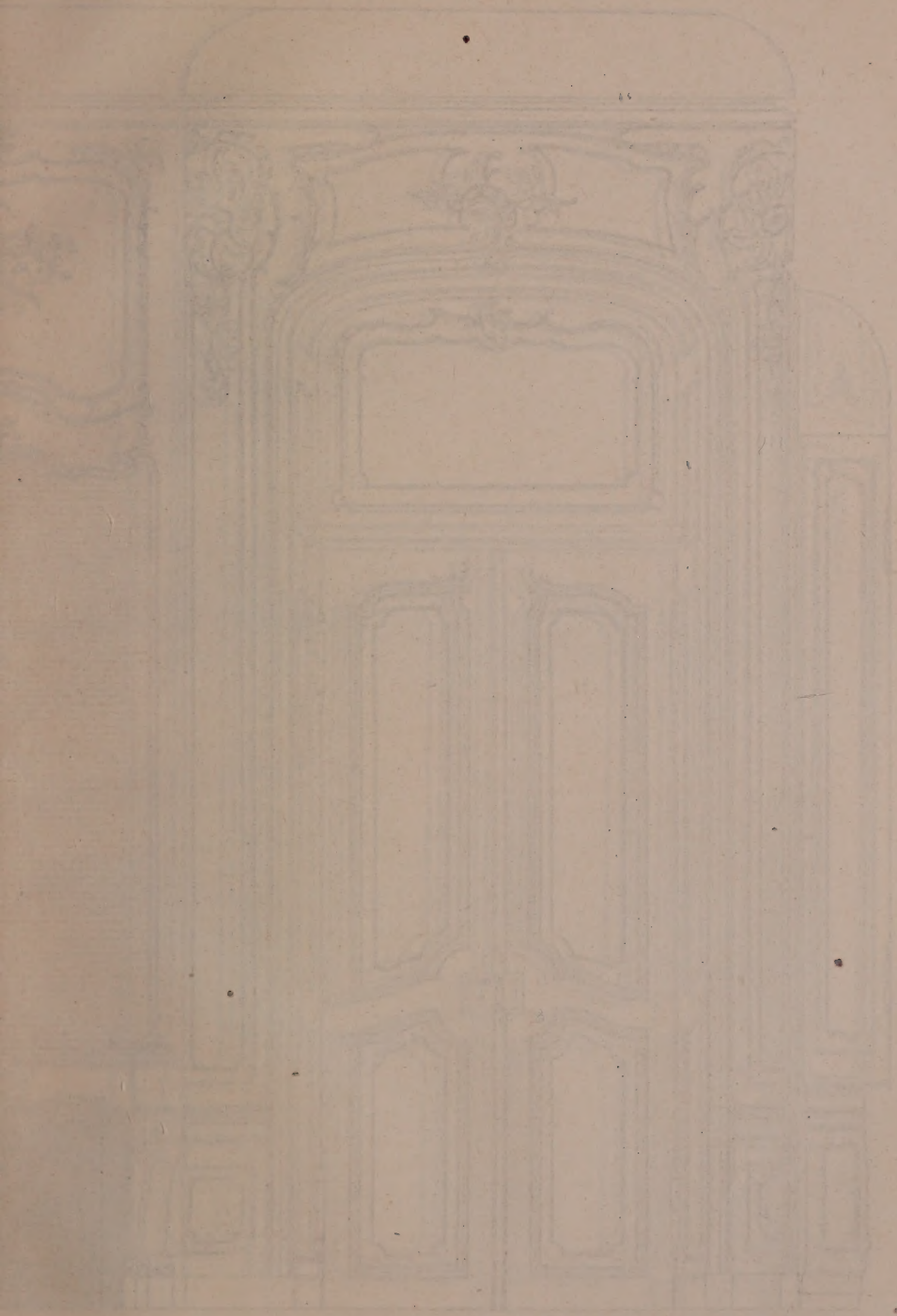
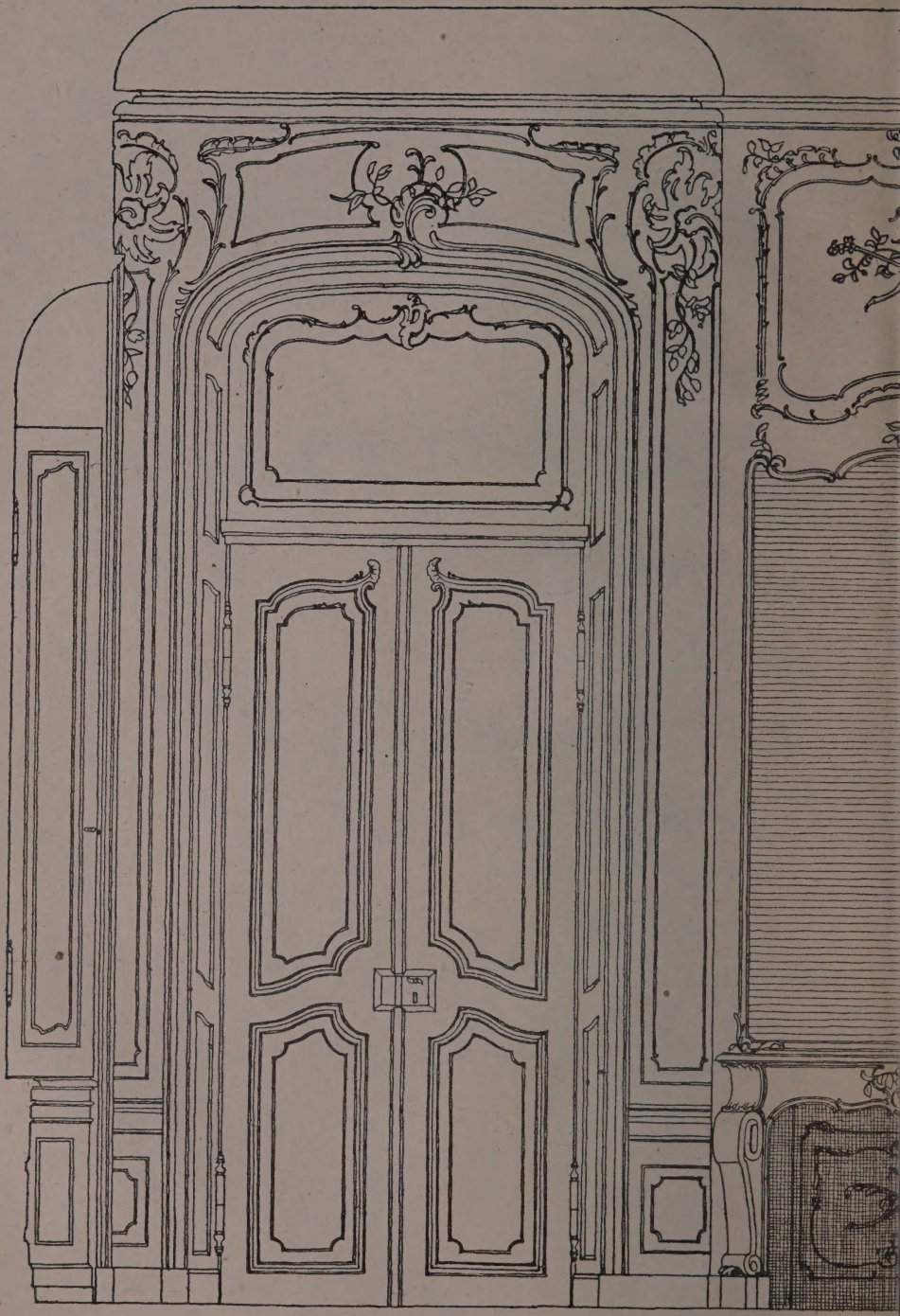


Abb. 128.

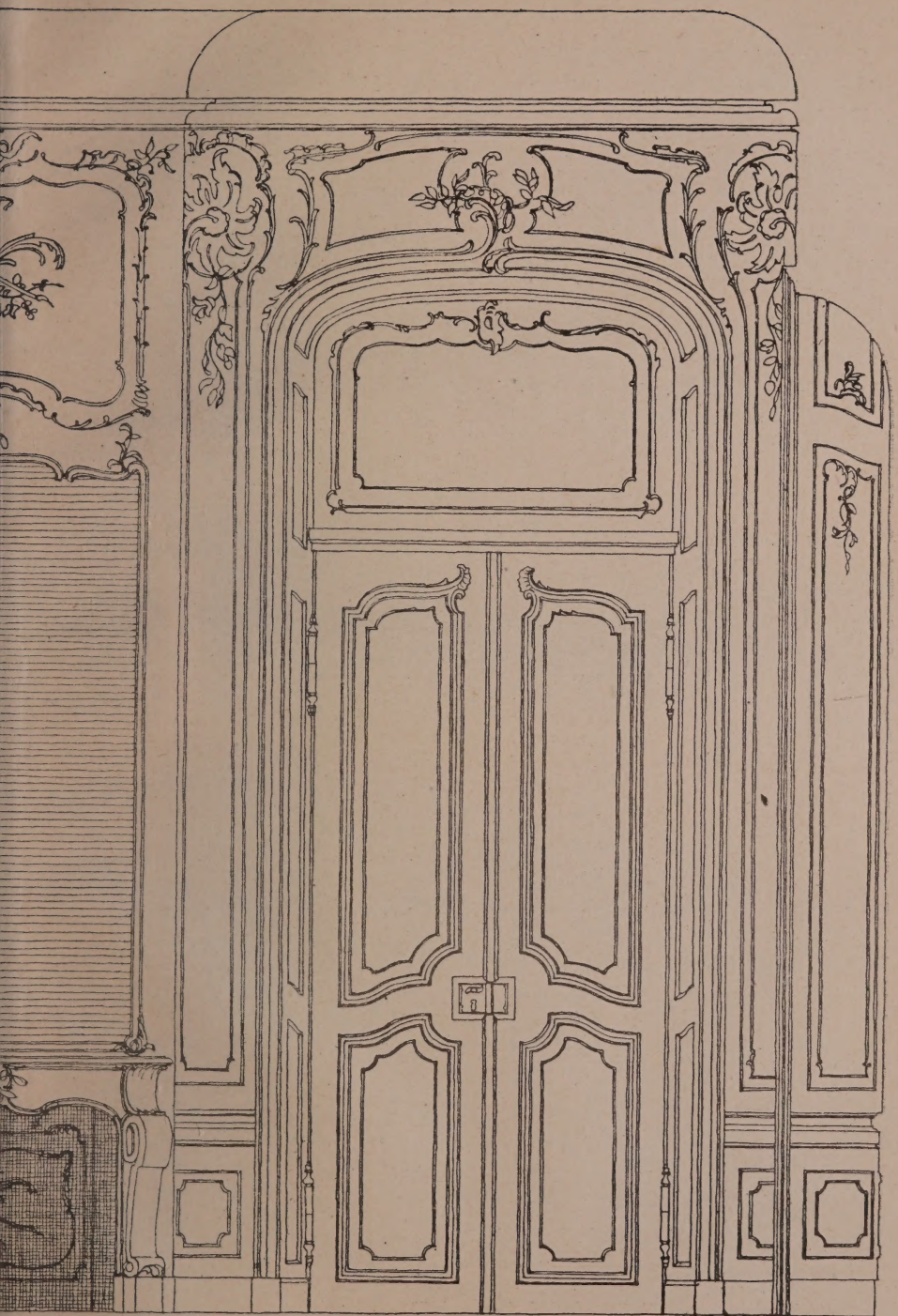
für die inneren Räume von der allergrößten Bedeutung. Man kann ja auch für die Innenräume mit den Materialtönen arbeiten (z. B. bei in Holz oder Marmor getäfelten Räumen), wird im allgemeinen aber die Tätigkeit des Malers in Anspruch nehmen, sei es, daß der nur färbend auftritt (als Anstreicher) oder aber (als Maler) die Wände und Decken mit Malereien ziert. Wenn so der Farbe für die endgültige Wirkung des Innenraumes im allgemeinen wohl dieselbe Bedeutung wie der Form zuzumessen ist, so ist doch die Formierung in jedem Falle die Grundlage für die Gestaltung, in vielen Fällen das Wichtigere, und in einzelnen beruht die Wirkung fast ausschließlich auf ihr.

Für Fußböden und Decken, solange die letzteren eben bleiben, finden sich als für durchaus einheitliche Flächen bei der beschriebenen Grundrißplanung der Wohnräume wohl leicht die richtigen Formen. Die Wandbildung dagegen mit den Durchbrechungen von verschiedener Art erfordert eine eingehendere Überlegung. Auf dem Verhältnis der Durchbrechungen zu den Flächen beruht hier die Wirkung.

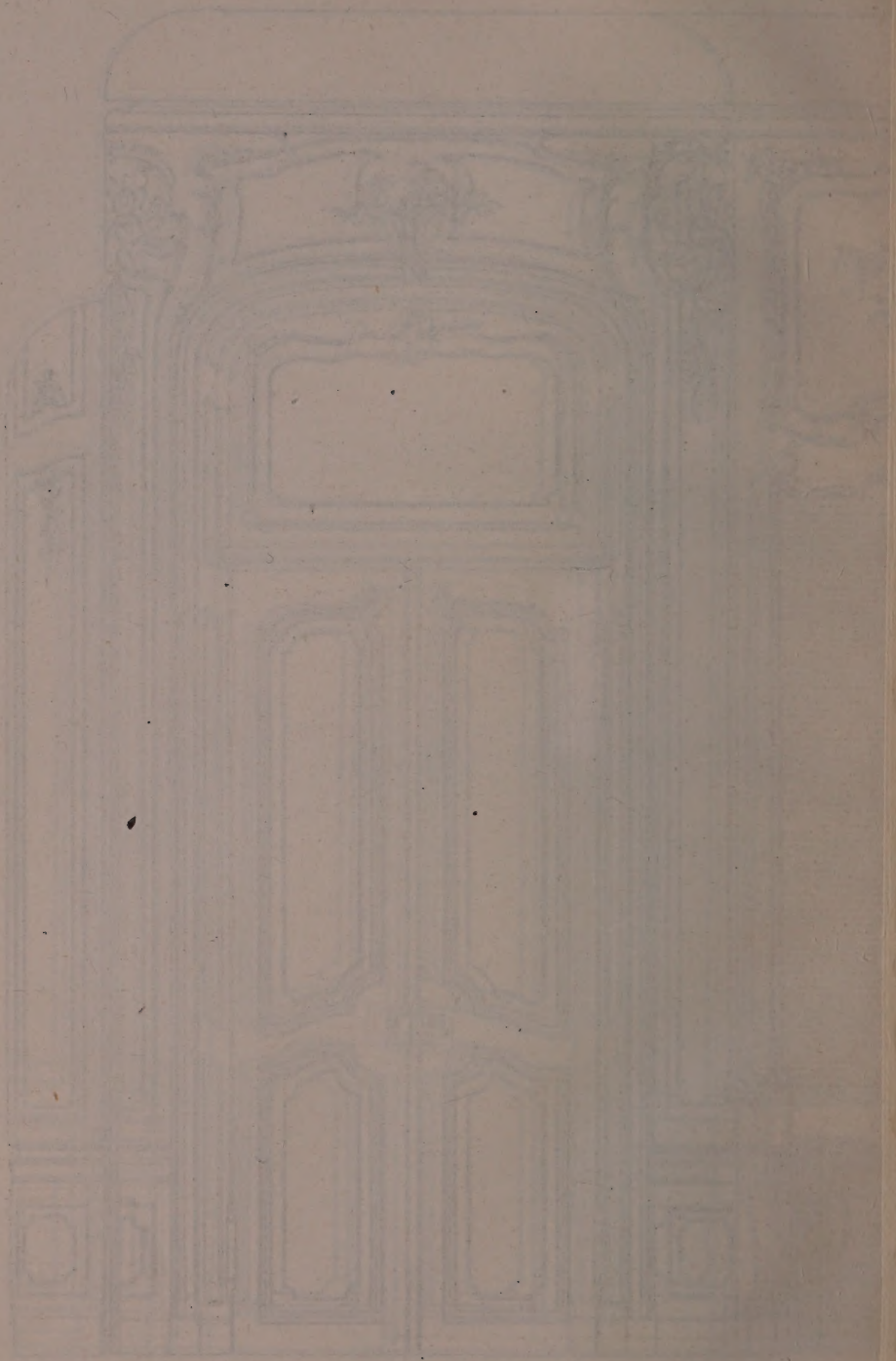




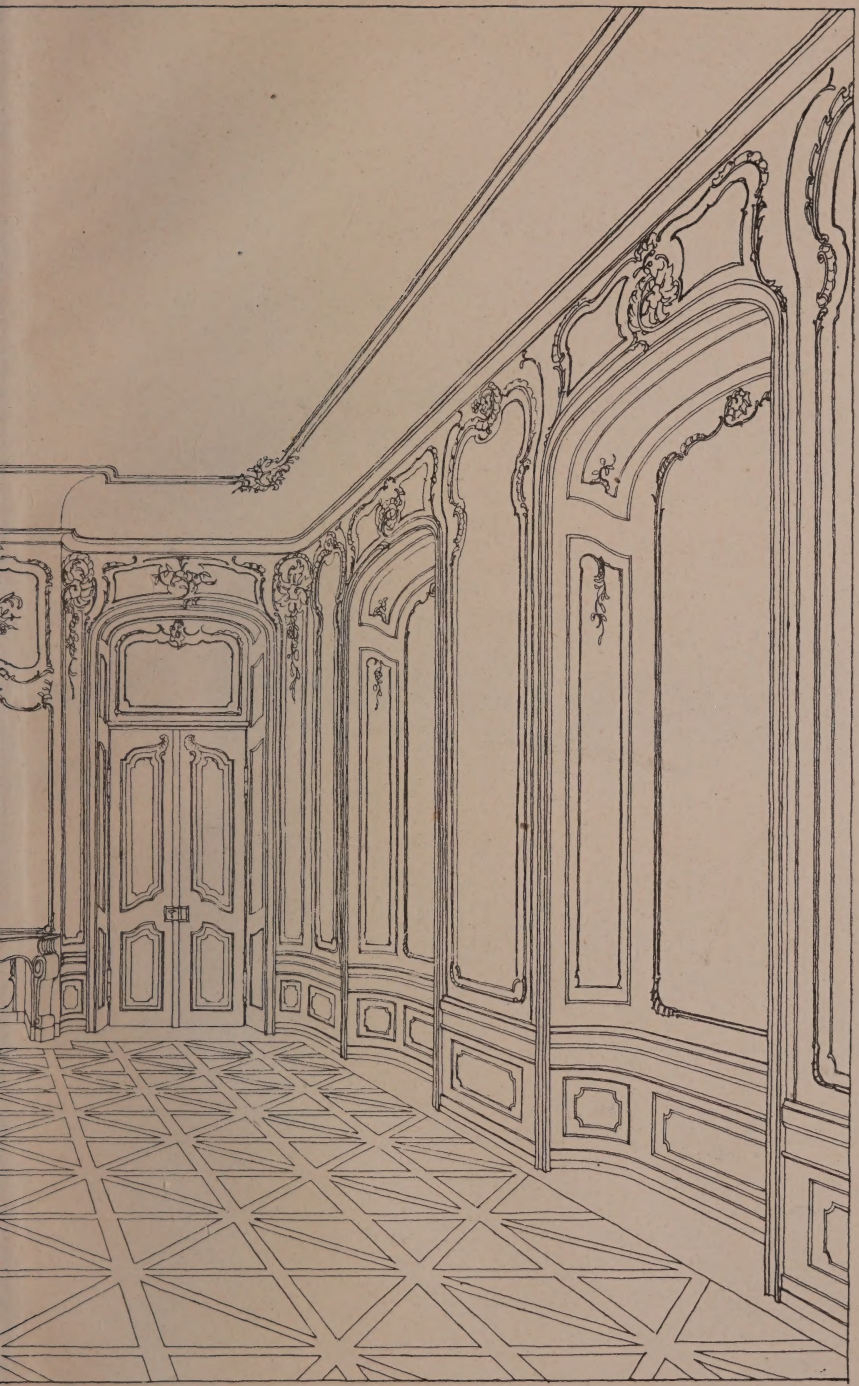
Abb



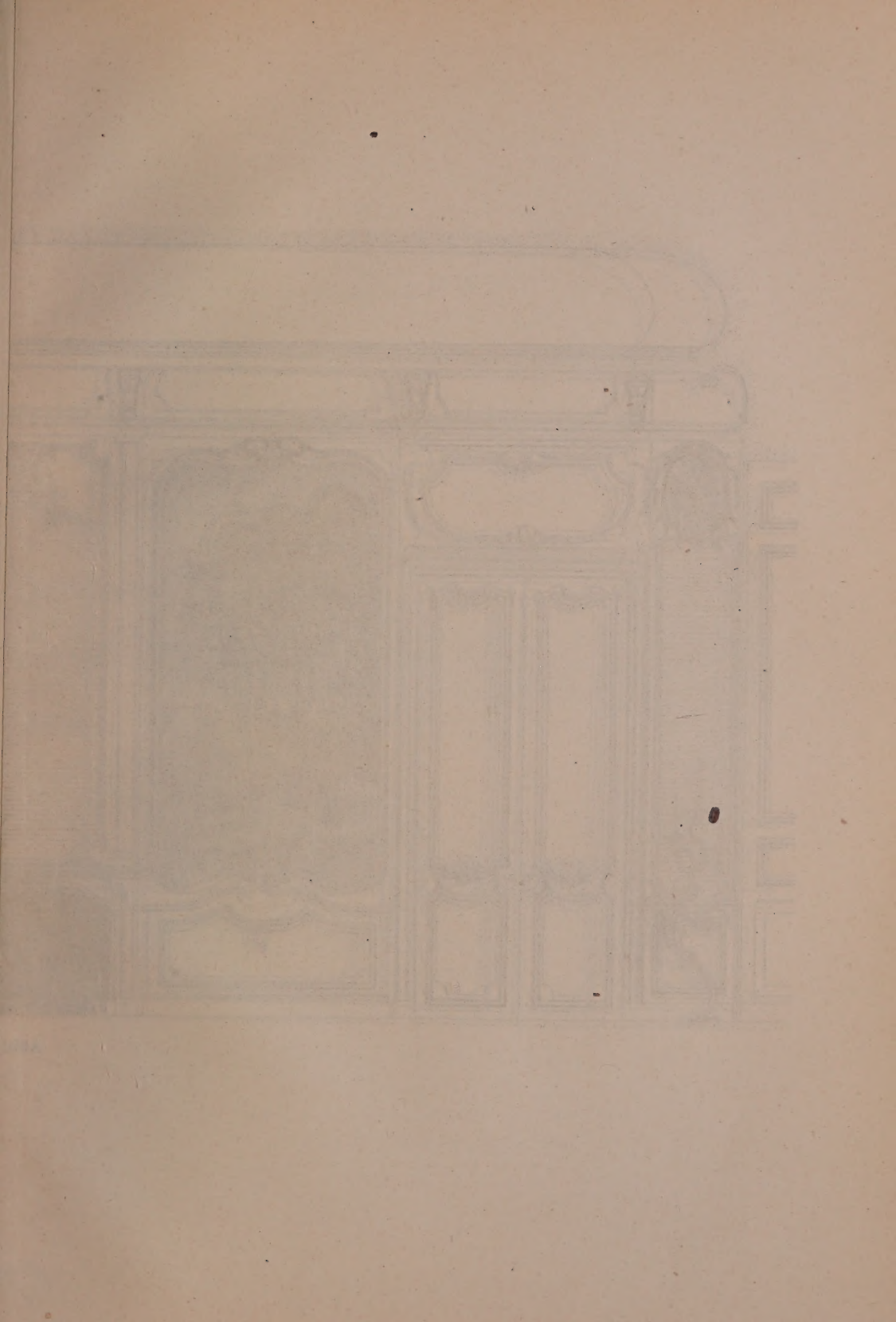
29.

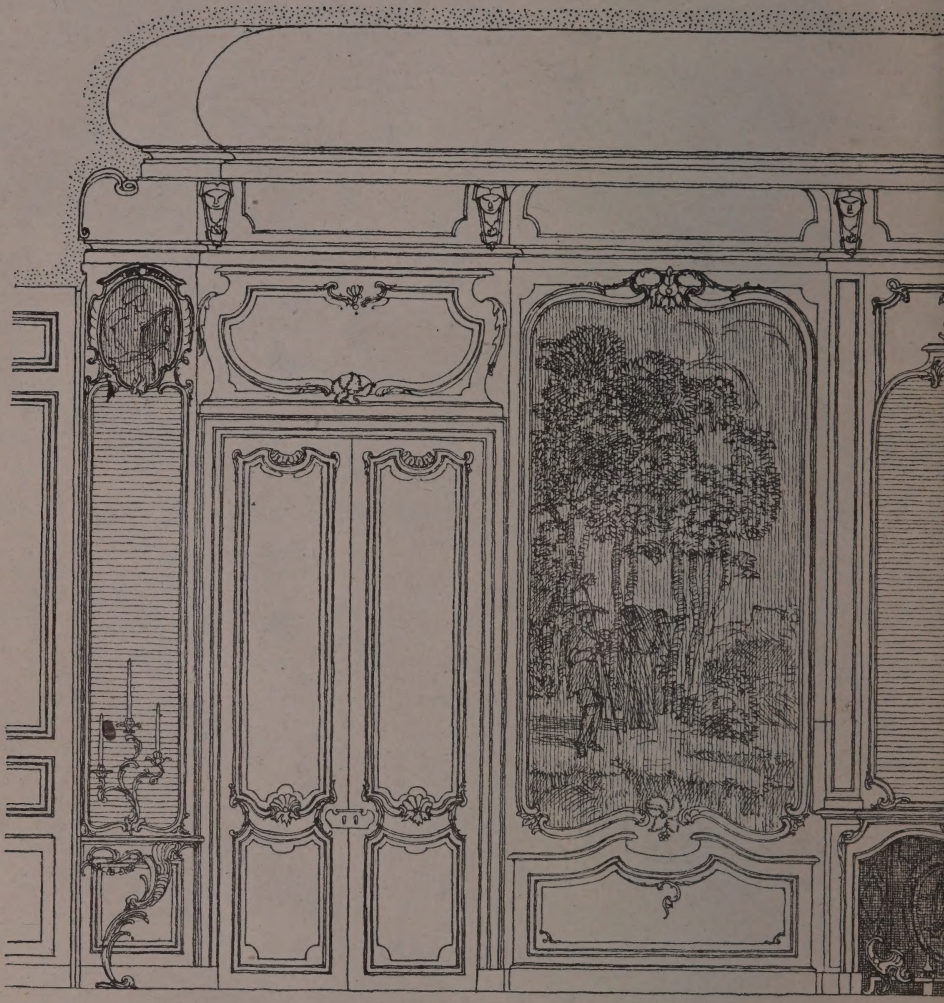


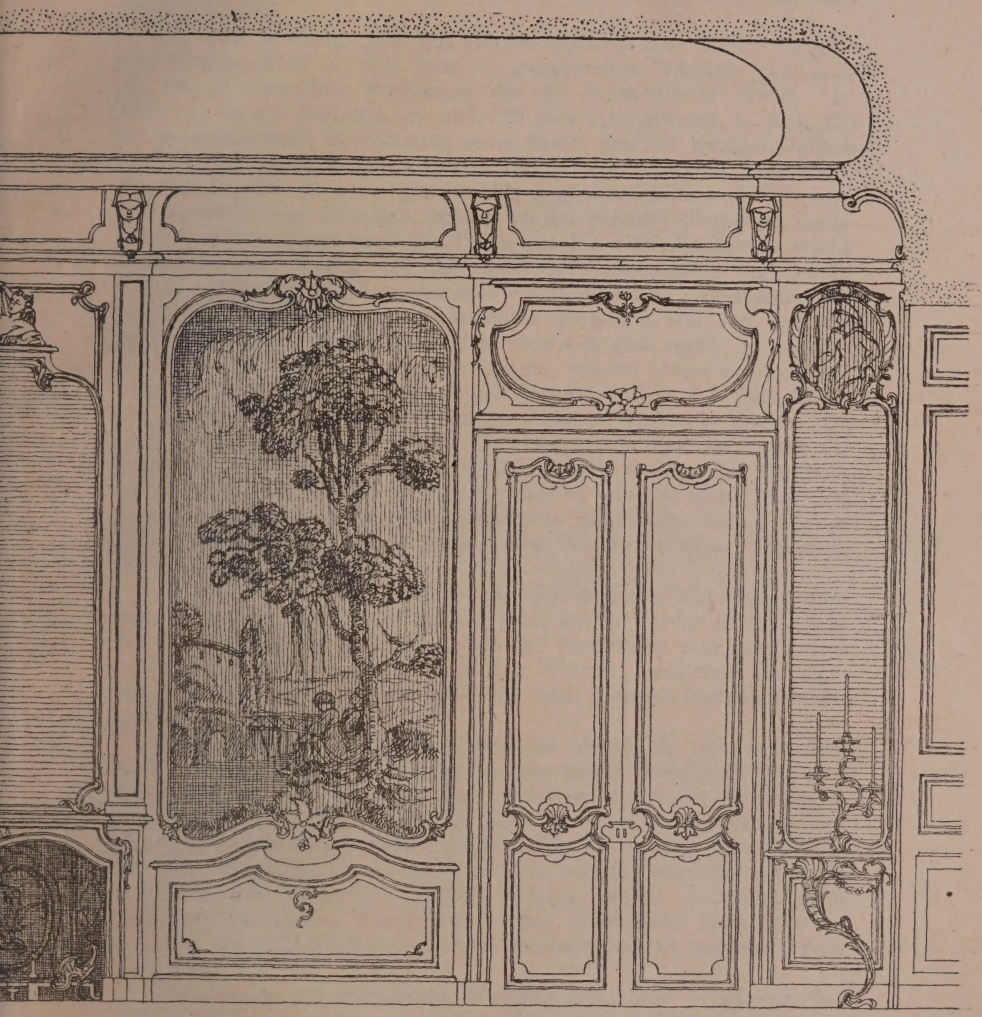
Ab



30.







31.

Dieses Verhältnis kann so sein, daß die Wände möglichst einheitlich wirken.

So etwa in einem Saal mit stuckierten und über Türen, Fenster und Flächen weiß — oder bunt — gestrichenen Wänden, wie man ihn oft in deutschen Schlössern des 18. Jahrhunderts findet. In Abb. 128 ist der Grundriß, in Abb. 129 eine Schmalwand, in Abb. 130 die perspektivische Erscheinung eines Saales des vor wenigen Jahren in Danzig abgebrochenen Schlosses des Grafen Mniszech dargestellt. Die Wände sind durchaus gleichmäßig gegliedert, indem die Nischen, wie sie die Fenster erfordern, ebenso auf der gegenüberliegenden Langwand erscheinen und auch die Türen auf den Schmalseiten in solche Nischen gelegt wurden. In der Mitte der Schmalseiten ragt je ein Kamin mit Spiegelüberbau aus der Wandfläche vor. Alles war weiß gestrichen. Die stuckierte Decke hatte denselben Ton, so daß ein außerordentlich starker einheitlicher Eindruck sich ergab.

Oder in einem ganz gemalten Raume, wie wir solche in römischen Villen — in der Villa Falconieri bei Frascati und in der Villa d'Este bei Tivoli z. B. — und in römischen Palästen so häufig finden. Da kann wieder, wie es in jenen Villenräumen der Fall ist, wenn die gewölbte Decke ebenso wie die Wände bemalt wurde, der Eindruck ein durchaus einheitlicher sein, oder aber es können, wenn über den gemalten Wänden eine etwa vergoldete Holzdecke liegt, wie in manchen Sälen italienischer Paläste, die Wände in einen Gegensatz zur Decke gebracht werden.

Oder in einem ganz getäfelten Raume, dem der Materialton oder eine besondere Farbe die Stimmung gibt, wie er wieder in Schlössern des 18. Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich sehr gewöhnlich ist und wie er so oft sich auch in den Werken, besonders der französischen Architekten, findet (Abb. 131 nach Blondels Distribution des maisons de plaisance).

Eine einheitliche Fassung dieser Art empfiehlt sich besonders dann, wenn ein Raum von Haus aus ein wenig kompliziert ist, und dabei alles darauf ankommt, ihn trotzdem zu klarer Wirkung zu bringen. So sind die Wände der Diele im Obergeschoß des in den Abb. 122 u. 123 dargestellten Hauses (Abb. 132 u. 133), deren Grundriß (Abb. 134) nicht ganz einfach werden konnte, eben deshalb ganz in gelbem Kirschbaumholz getäfelt worden, wobei — zumal beim Gegensatz der gelben Wände zur weißen Stuckdecke (Abb. 135) — trotzdem ein einheitlicher und klarer Eindruck erzielt werden konnte (Abb. 136).

Der Absicht auf einheitliche Wirkung steht hier — wie wir das ebenso bei den Fassaden gefunden haben — die auf Kontrastwirkung gegenüber. Den Durchbrechungen der Wände, den Fenstern, Türen und dergl. kann man die Wandflächen kontrastierend gegenübersetzen: in einem einfachen Wohnraume etwa den Türen mit ihren hölzernen Bekleidungen und Supraporten und den in Holz getäfelten

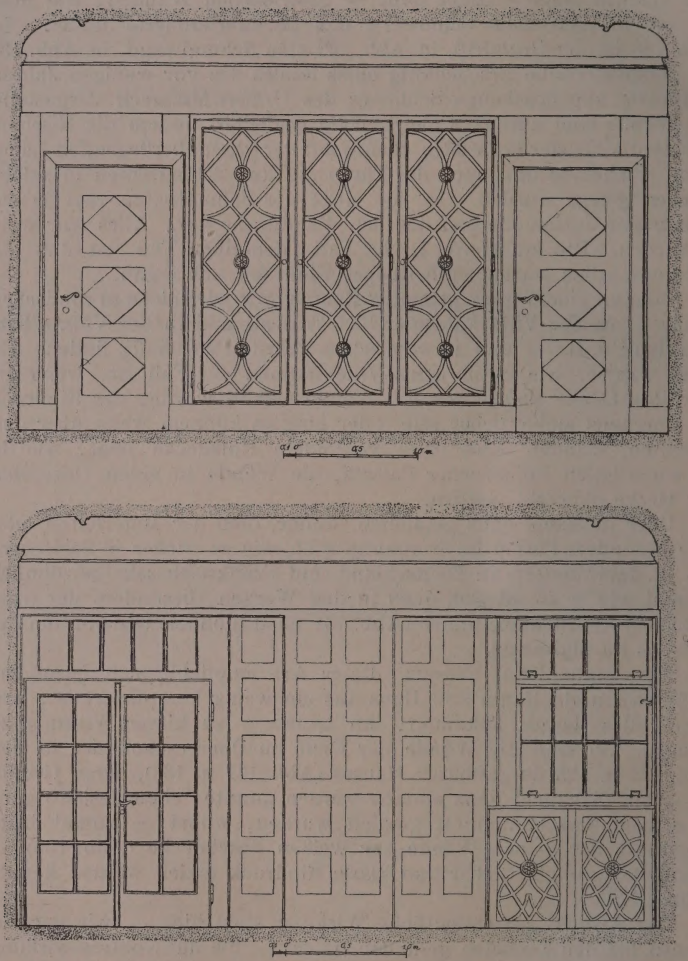


Abb. 132.

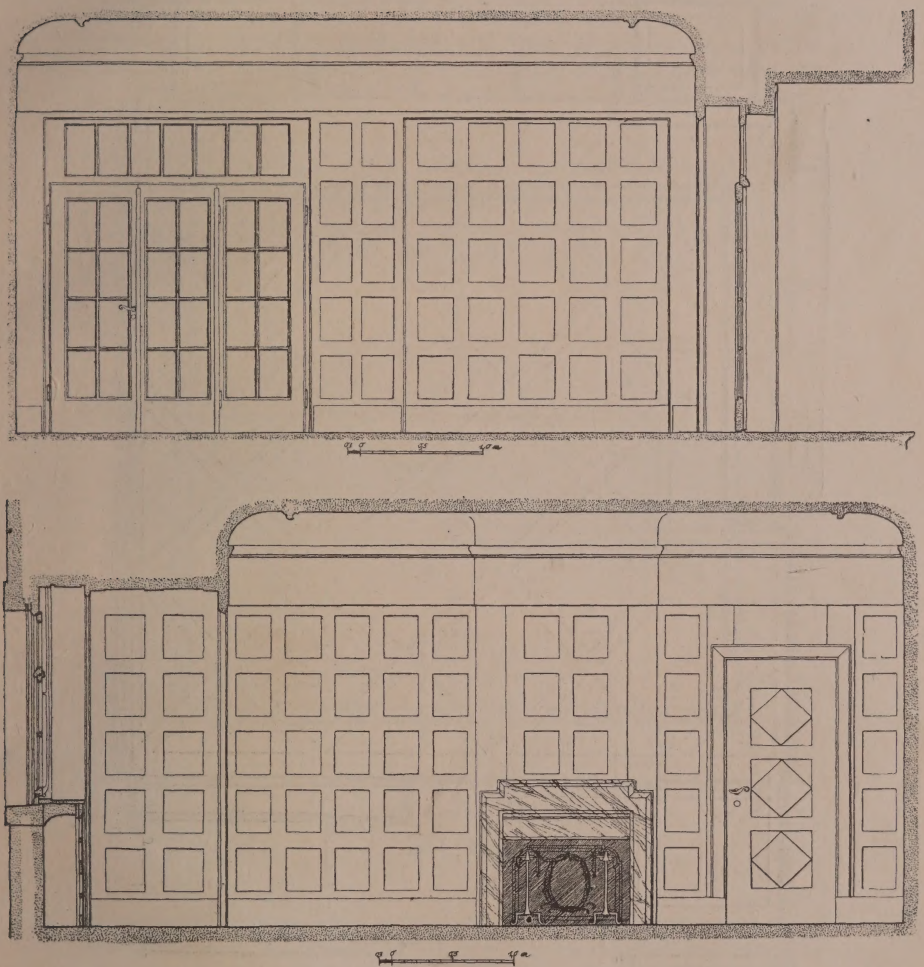


Abb. 133.

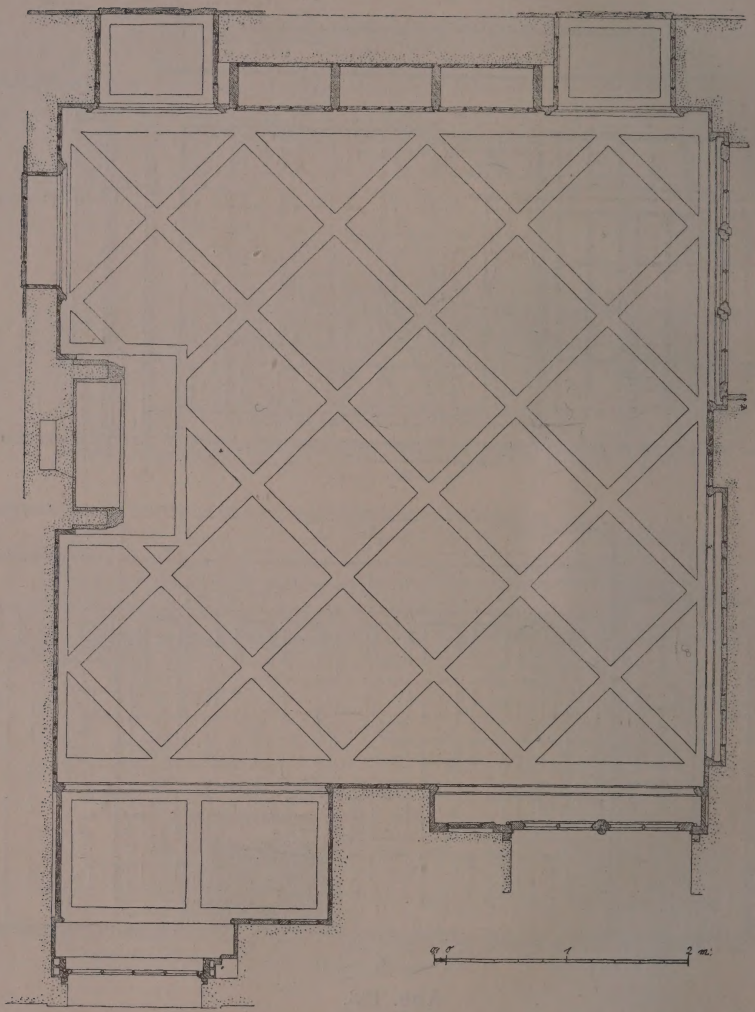


Abb. 134.

Fensternischen die rechteckigen, unten von einer Leiste, oben von einem Gesims eingefaßten Felder der Wände (Abb. 126 u. 127). Das Holzwerk ist etwa weiß gestrichen (oder in irgend welcher anderen Farbe, oder bunt bemalt), die Wandflächen sind mit einer grünen gemusterten Tapete beklebt und mit einer die rechteckigen Felder umziehenden Borte umrahmt (oder mit einer bunten Tapete oder mit

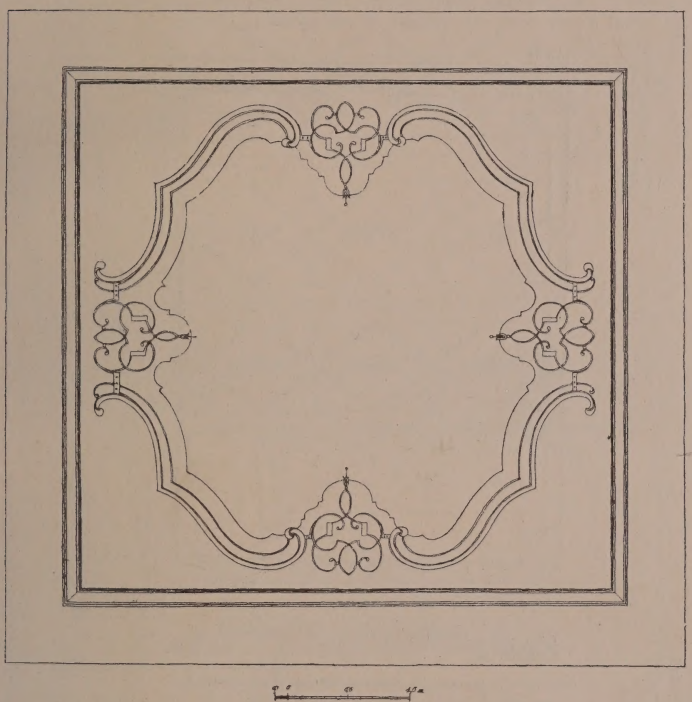


Abb. 135.

einem Stoff irgendwelcher Art bespannt oder auch in irgendwelcher Weise gemalt). Es hat seinen guten Sinn, die Türtäfelung dabei bis zum Wandgesims unter der Decke zu führen und also der Tür eine Supraporte zu geben, weil nur so die Wandfelder rechteckig werden und der Kontrast zwischen Durchbrechung und Wandfläche ganz klar wird. Ob man bei reichlicheren Mitteln statt des gestrichenen Holzwerks solches im Materialton, Eichenholz, Kirschbaum, Mahagoni

verwendet, kommt auf dasselbe heraus. Die Wirkung ist eine außerordentlich eindringliche, wenn der Raum, wie es freilich nur bei größeren Grundrissen möglich ist, ganz regelmäßig ist, wenn also — etwa bei einem elliptischen Raume — in den vier Schnittpunkten der Achsen das Fenster und die drei Türen liegen, ist aber durchaus klar

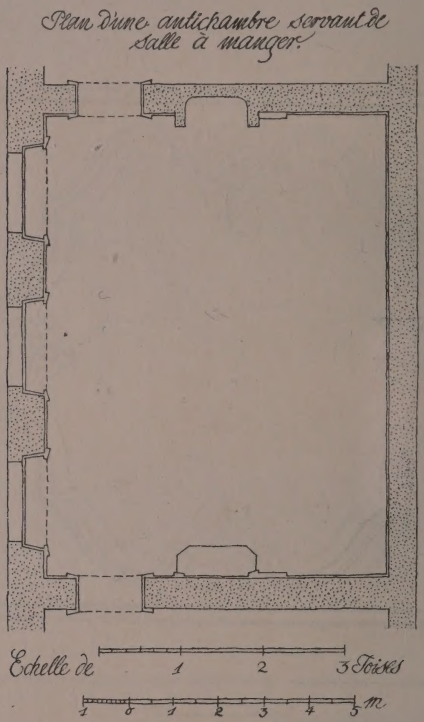


Abb. 137.

und überzeugend auch schon bei Räumen von der Regelmäßigkeit, wie sie die in den Grundrissen Abb. 122 u. 123 aufweisen.

Wenn wir oben von einem Saale gesprochen haben, bei dem die Gliederung der Fensterwand auch auf die anderen Wände übertragen worden war (Abb. 128 bis 130), so ist doch solche Bildung, wenn sie auch sonst wohl vorkommt — es wird jeder an die galerie des glaces in Versailles denken —, doch nicht häufig, und sie ist auch zur Er-

Abb. 136.

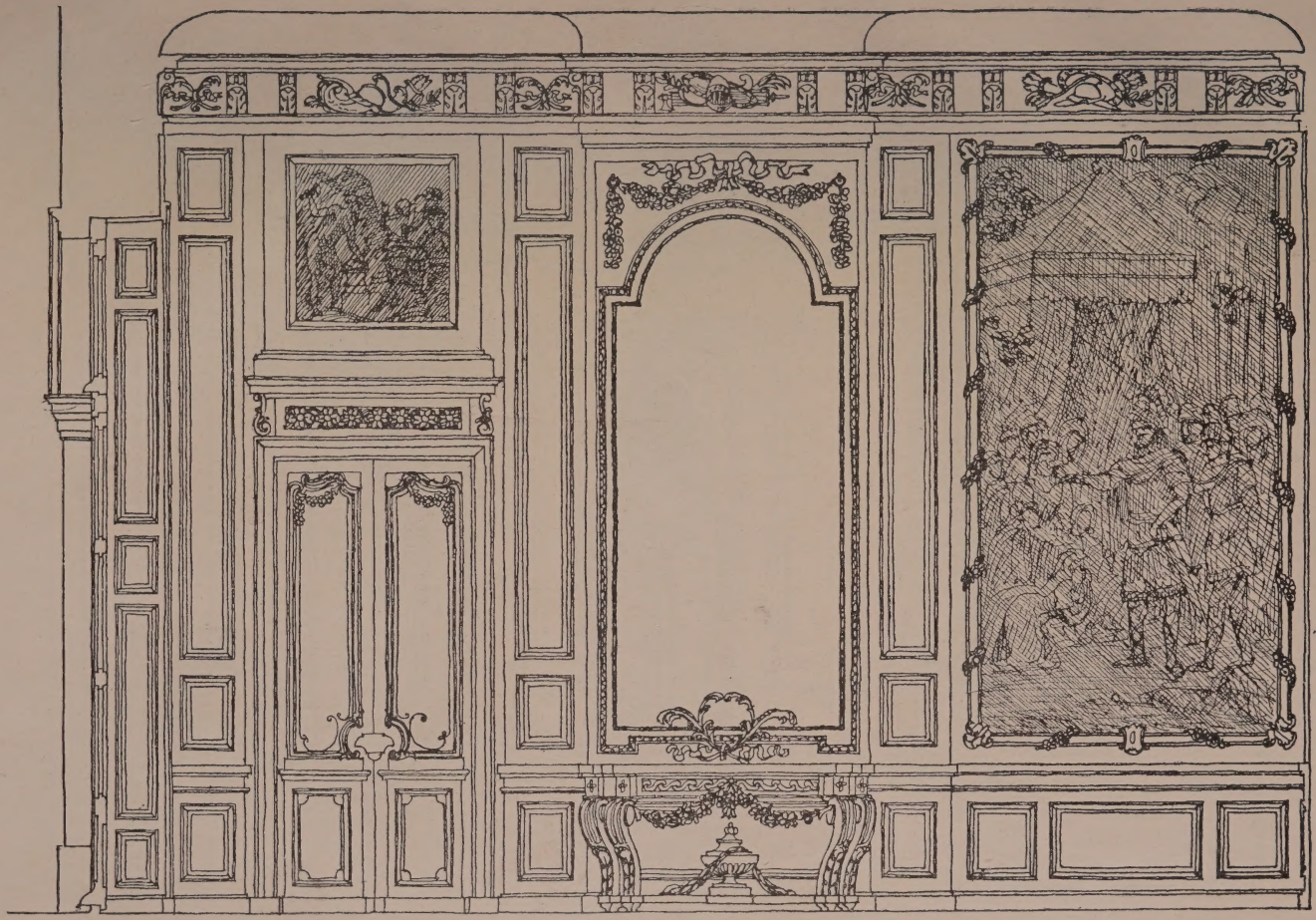


Abb. 138.

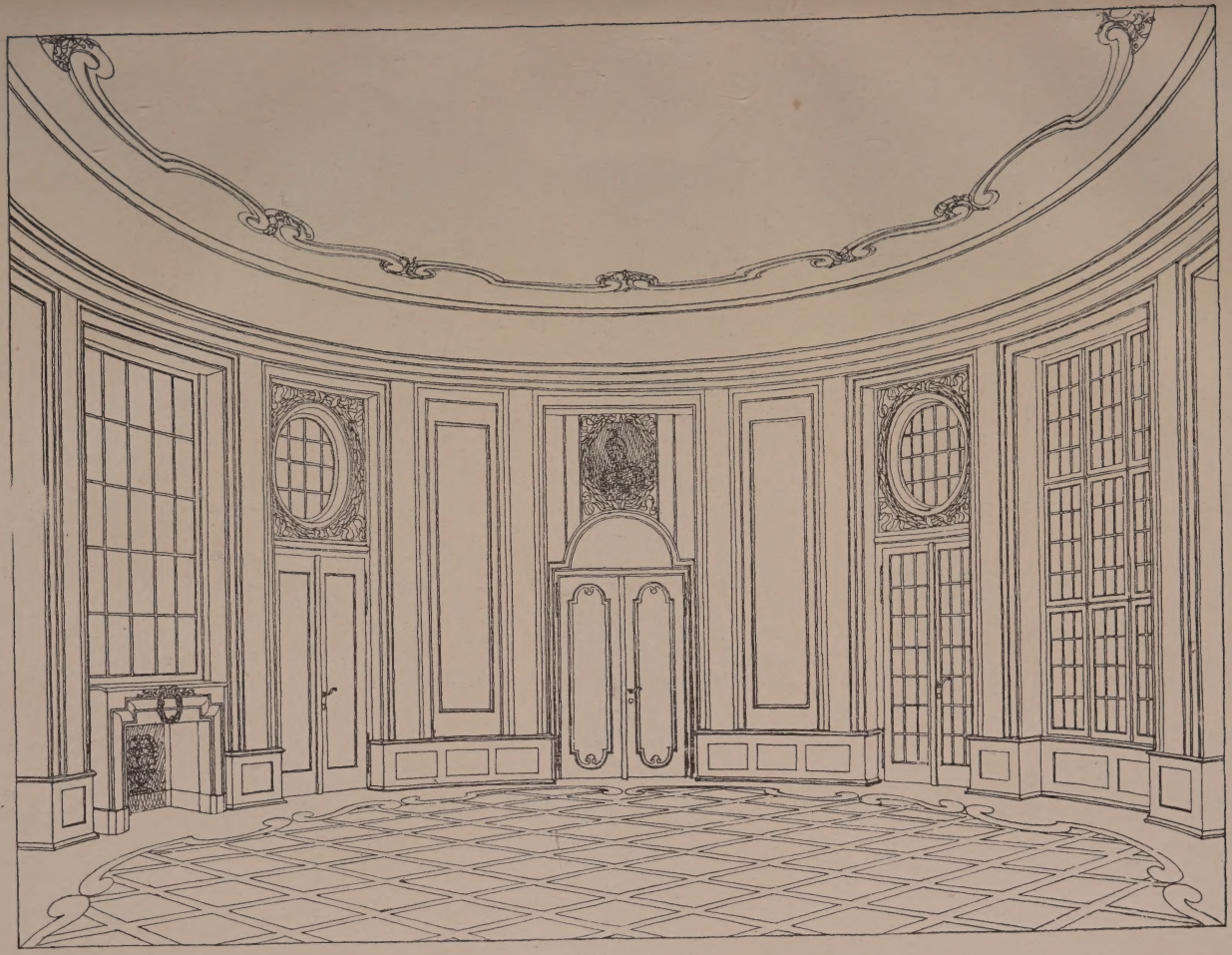


Abb. 139.

140.

reichung eines klaren Eindrucks nicht notwendig. In den Schloßbauten des 18. Jahrhunderts liegt vielfach der Fensterwand eine ganz undurchbrochene Wand gegenüber. Da die Türen in den beiden anderen, die einzelnen Räume trennenden Wänden dabei auf die Fensterseite gelegt werden, so ist nach der Längsachse des Raumes (Abb. 137 stellt den Grundriß, Abb. 138 die Schmalseite eines antichambre dar nach Blondels Cours d'architecture) die linke Seite ganz anders als die rechte gebildet, und zwar jene ganz in Holz getäfelt, diese ganz mit Gobelins bespannt, die von schmalen Holzleisten eingefaßt werden. Durch Decke und Deckengesims oben und Fußboden und Fußlambris unten wird nun zwar der regelmäßig gestaltete Raum zusammengehalten. Der Architekt hat es aber doch für notwendig gehalten, das Gleichgewicht, wie das seit langem so üblich war, durch eine außerordentliche Betonung der Mitte der Schmalseiten — auf der einen Seite durch Kamin und Spiegel, auf der anderen durch Konsole und Spiegel — herzustellen. Einmal dieser Ausbildung der Schmalseiten wegen sind die Türen auf die Fensterseite gerückt worden, da sie selbst die stark wirkende Mitte ja nicht wohl hätten abgeben können, dann aber auch, weil bei solcher Disposition im Grunde des Zimmers ein großer Teil vom Durchgangsverkehr unberührt bleiben konnte und die durchbrochene Wandfläche auf die eine, die undurchbrochene, die die Sitzmöbel aufnehmen sollte, gesammelt auf die andere Seite des Raumes geriet. Wie man sieht, kommt es auch bei den inneren Räumen nicht sowohl darauf an, daß eine absolute Regelmäßigkeit und Symmetrie erreicht wird, sondern darauf, daß eine einfache Erscheinungsform gefunden wird, die die Verkörperung einer möglichen künstlerischen Raumvorstellung ist.

Zu den Wänden kommen nun für den Gesamteindruck des Raumes der Fußboden und die Decke hinzu. Der erstere spricht in der Regel nicht allzusehr mit, kann aber doch — in Hölzern von stark verschiedener Färbung und in reichem Muster angelegt, oder in Fliesen oder als bunter Gipsestrich ausgeführt — im besonderen Falle von nicht unerheblicher Wirkung sein. Die Decke aber und ihr Verhältnis zu den Wänden ist natürlich von bestimmender Art.

Es ist schon von Räumen gesprochen worden, bei denen die Decke in derselben Art behandelt ist wie die Wände, wobei denn ein Bild durchaus einheitlichen Charakters erscheinen wird. In der Regel ist das Verhältnis aber und zumal bei einfachen Wohnräumen ein anderes. Da liegt eine weiße Putzdecke über den einheitlich oder kontrastierend behandelten Wänden.

Zu den einfacheren Räumen des Hauses, zu den Zimmern von verschiedener Gestalt, kommen nun als Bildungen komplizierterer Art die Vorräume, Flure, Treppenhäuser, Dielen. Die Grundrisse Abb. 89 u. 90 und 122 u. 123 zeigen, daß es durchaus möglich ist, auch diese Räume klar und faßlich zu bilden.

Es liegt also — um das noch einmal zu wiederholen —, wie das ja selbstverständlich sein sollte, auch dem Raume, wenn er ein Kunstwerk ist, eine klare künstlerische Idee zugrunde, die vor dem Grundriß schon vorhanden ist und die Planung des Grundrisses beherrscht. Das wird deutlicher vielleicht noch als durch die Besprechung der Wohnräume werden, wenn wir an Räume von besonderer Art denken. Wenn es sich darum handelt, in einem größeren Gebäude unter vielen einfachen und normalen Räumen einen Saal zu planen, etwa

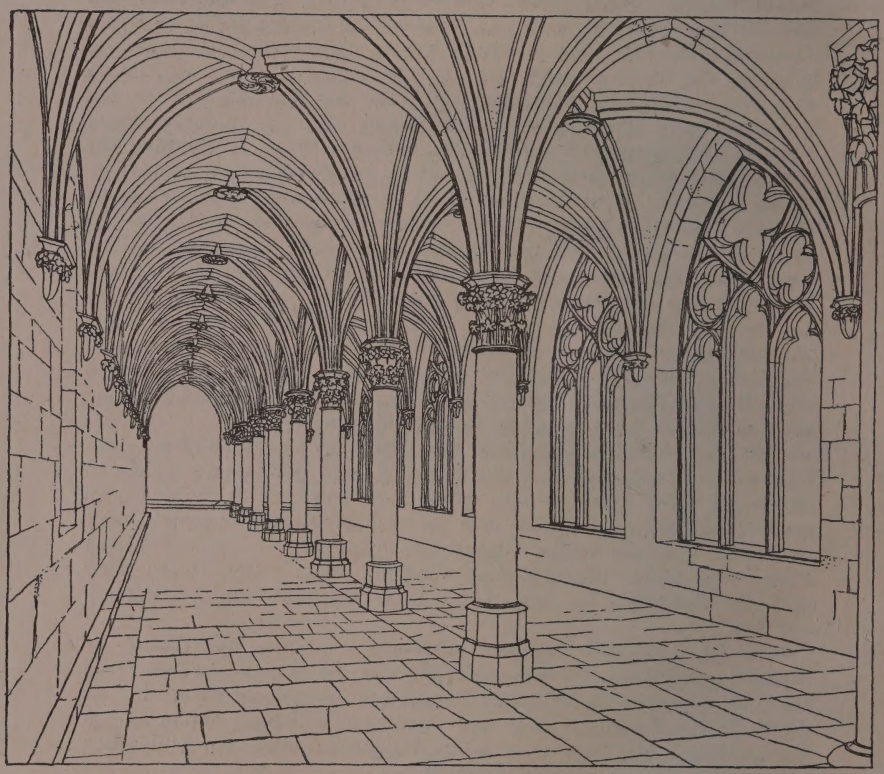


Abb. 141.

in einem schloßartigen Gebäude einen Festsaal, in einem Verwaltungsgebäude einen Sitzungssaal, in einem Schulgebäude eine Aula, sollte da der Architekt, wenn er sich das Programm und damit die Be-

dingungen der Aufgabe auch nur im allgemeinen klar gemacht hat, nicht gleich eine Idee von bestimmter Art haben, die auf die Planung

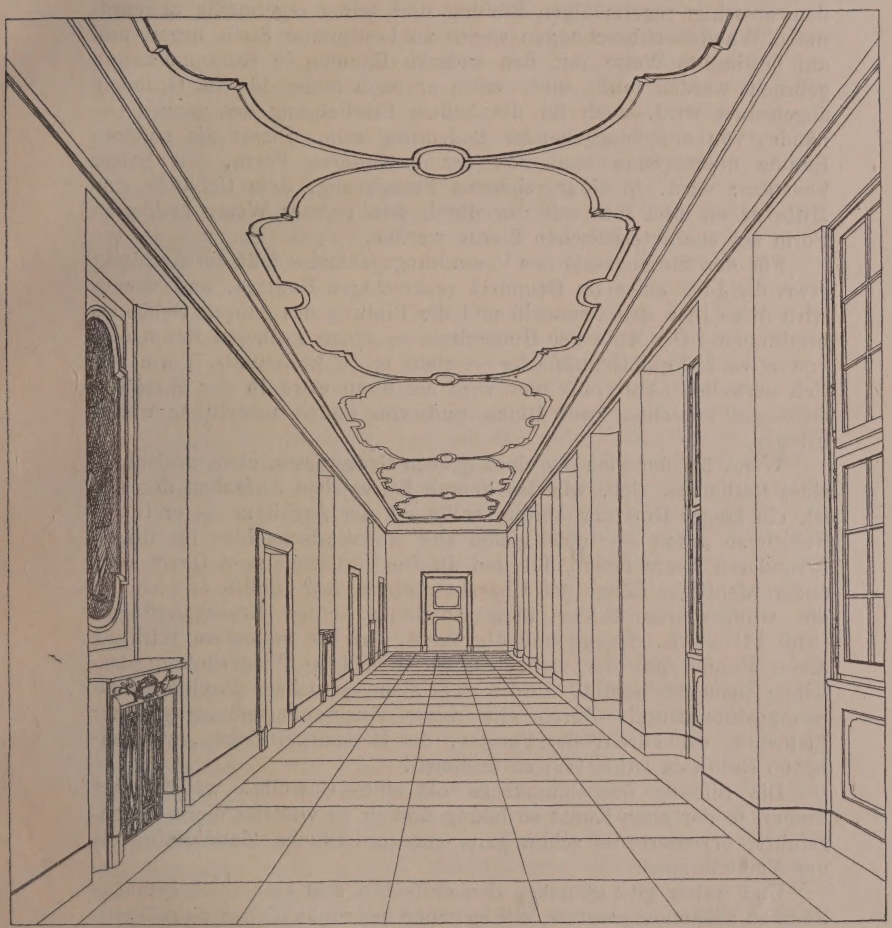


Abb. 142.

des Grundrisses und auf die äußere Erscheinung des Gebäudes von bestimmendem Einfluß sein wird? Er stellt sich den Festsaal etwa von elliptischem Grundriß vor und sieht ihn mit einer bestimmten

Höhe, mit einer Decke und in einer besonderen Ausbildung vor sich (Abb. 139). Und diese Idee wird natürlich nicht nur für den Raum selbst, sondern auch für den gesamten Grundriß des Gebäudes, in dem er seiner regelmäßigen Bildung und seiner regelmäßig angeordneten Wanddurchbrechungen wegen an bestimmter Stelle liegen und auf bestimmte Weise mit den anderen Räumen in Kommunikation gebracht werden muß, und, wenn er nach außen hin im Grundriß angeordnet wird, auch für die äußere Erscheinung des ganzen Gebäudes von ausschlaggebender Bedeutung sein. Dieser die anderen Räume überragende Saal von der besonderen Form, mit hohen Fenstern, wird, in einer reicheren Formierung, dem Gebäude eine Mitte geben und ihm mit der durch sein eigenes Wesen bedingten Form zur charakteristischen Zierde werden.

Für den Sitzungssaal des Verwaltungsgebäudes faßt der Architekt etwa die Idee eines im Grundriß rechteckigen Raumes, und wieder wird diese Idee den Grundriß und die Bildung des ganzen Gebäudes bestimmen. Die Aula der Hochschule — einen größeren Raum also von etwa 300 qm Grundfläche — sieht er in kreisrunder Form vor sich schweben (Abb. 140) und wird sie dann etwa in der Mitte des Gebäudes zwischen zwei Höfen und von außen unsichtbar unterbringen.

Wenn bei der Planung eines großen Grundrisses, etwa desjenigen eines Rathauses, sich, wie das überall bei solchen Aufgaben der Fall ist, ein langer Korridor ergibt, sollte da der Architekt — er tut es freilich so selten — nicht gleich eine künstlerische Idee für diesen besonderen Raum fassen, für den die im Verhältnis zum Querschnitt außerordentliche Länge das Charakteristische ist? Sollte er nicht an die wunderbaren Bilder alter Korridore, eines Kreuzgangflügels (Abb. 141) etwa, denken und überlegen, daß die besondere Wirkung dieser Räume auf der vielfachen gleichmäßigen Wiederholung desselben Elementes beruht? Und wird er nicht versuchen, durch dasselbe Kompositionsmittel, durch eine klare Aneinanderreihung gleicher Elemente, der Türen, der Fenster, der Heizkörpernischen, zu demselben Resultate (Abb. 142) zu kommen?

Die Bildung der Raumdecke als eines Gewölbes welcher Art immer, in der alten Kunst so häufig und in so vielerlei Weise durchgeführt, erweitert die schon ganz außerordentliche Mannigfaltigkeit der Vorstellungen.

Und weiter gibt es neben den einfachen und einheitlich gefaßten Räumen zusammengesetzte, wie es neben den einheitlichen Baukörpern gruppierte gibt. Da denken wir in erster Linie an die Kirchen. Eine kleinere protestantische Pfarrkirche sollte wohl noch als ein einfacher Saal, der nach der Längs- oder Querrichtung benutzt wird, geplant werden; aber es wäre doch auch hier schon der Wunsch berechtigt, für den Altar einen besonderen Raum zu besitzen; für eine auch noch so kleine katholische Pfarrkirche wird er gefordert; bei einer größeren

katholischen Kirche werden besondere Räume für die Nebenaltäre notwendig; eine größere protestantische Kirche wird Emporen erhalten, eine Klosterkirche bedarf eines weiten Chores zur Aufnahme der Klostergeistlichkeit im Anschluß an das Schiff usw. So wird für die größeren Kirchen die Bildung einer Raumgruppe eine Notwendigkeit. Im Mittelalter waren, indem fortwährend neue Anforderungen an den alten überlieferten Raum der Basilika herantraten, und fortwährend dieser Raum ihnen zuliebe umgestaltet werden mußte, außerordentlich komplizierte Kirchenräume entstanden. Die Renaissance hatte in Italien damit aufgeräumt; indem die Architekten sich von den überlieferten Typen losmachten und bei ihren Bauten nicht sowohl das enggefaßte Bedürfnis in erster Linie berücksichtigten, sondern von der Idee eines schönen Raumes ausgingen, entstanden Bauten von verhältnismäßig sehr einfachem Organismus, in denen die Geistlichkeit doch auch sich einzurichten verstand. Wenn auch diese Kirchen eine Kombination von mehreren — aber sehr klar gruppierten — Räumen blieben, so wurde doch im Laufe der Entwicklung die Einheitlichkeit und Einfachheit des Kirchenraumes immer mehr betont, indem der Hauptraum — das Kreuz von St. Peter und das Schiff vom Gesú — in seinen Abmessungen den Nebenräumen gegenüber gesteigert und immer mehr zur Herrschaft gebracht wurde. Die Entwicklung der italienischen Baukunst hat natürlich den allergrößten Einfluß auch auf die deutsche Architektur genommen; aber es hat doch lange Zeit gewährt, bis — eigentlich erst im 18. Jahrhundert — der einfache Raum sich dem von alters her gewohnten dreischiffigen komplizierten Gebäude gegenüber wirklich durchgesetzt hat. Etwa am Schlusse dieser Entwicklung, die für die katholische Kirche anders als für die protestantische verlief, steht in Deutschland auf jener Seite die Klosterkirche von St. Blasien, von d'Ixnard um 1780 erbaut, auf dieser die Paulskirche in Frankfurt am Main, die 1789 begonnen wurde, aber erst im 19. Jahrhundert fertig geworden ist. Der Bau von St. Blasien wurde für einen Benediktinerkonvent zur Ausführung gebracht und mußte neben dem Schiff einen geräumigen Chor für den Gottesdienst der Mönche erhalten. Der Architekt hat beide Räume für sich gebildet, das Schiff als Rotunde mit Umgang, den Chor als Rechteck, und sie nur durch eine verhältnismäßig kleine Öffnung miteinander in Verbindung gesetzt. Unter der Öffnung stand der Altar mit dem Drehtabernakel, das einmal zum Schiff, das andere Mal zum Chor gewendet werden konnte. Beide Räume sind in sich geschlossen, und zumal die Rotunde ist bei ihrer gewaltigen Größe und großen Einfachheit des Organismus von einer ganz außerordentlichen Wirkung. Die protestantische Paulskirche in Frankfurt am Main, in der ein besonderer Chor neben dem Schiff nicht erforderlich war, konnte sogar ein vollständig einheitlicher elliptischer Raum werden.

Wie nun das famose einheitliche Haus des 18. Jahrhunderts aufgegeben wurde, um einem wirren Gebilde, das aus dem deutschen

oder englischen Mittelalter herangeholt wurde, Platz zu machen, so baute man 100 Jahre nach der Weihe von St. Blasien wieder die komplizierten mittelalterlichen Kirchenräume. Neuerdings noch hat der Erzbischof von Köln für die Kirchen des Erzstiftes ausdrücklich bestimmt, daß sie romanischen oder frühgotischen Stiles sein sollen. Was soll man nun dazu sagen, daß die neuere Architektur einen guten seit langem begangenen und sicher zum Ziele führenden Weg verlassen hat, um in ein Dickicht zu geraten, wo man sich mit derselben Aussicht nach jeder Richtung bewegen kann, nämlich mit der Aussicht, noch weiter sich zu verirren! Wie war es möglich, daß in ein paar Jahrzehnten jede vernünftige Anschauung architektonischer Dinge schwand, daß man nach zwei Generationen schon vergessen hatte, wie überhaupt ein Raum, wenn er ein Kunstwerk sein soll, entsteht, und daß ihm eine klare Idee zugrunde liegen muß! In der Tat wußte man davon gar nichts mehr. Die neueren mittelalterlich stilisierten Kirchenräume sind nicht aus einer klaren Raumidee heraus entstanden, deren Projektionen der Grundriß und die Schnitte sind, sondern Grundriß und Schnitte sind in den Ebenen des Zeichenpapiers gezeichnet worden nach der Kenntnis von Konstruktionen und Formen, die man aus dem Studium der mittelalterlichen Kunst geschöpft hatte. Den Raum, den man schaffen wollte, den sah man zum ersten Male, wenn der Bau ausgeführt war. Im besten Falle geriet er bei solchem Verfahren dann einigermaßen, wenn der Architekt eine sehr genaue Kenntnis von den mittelalterlichen Bauten hatte und in seinem Grundriß und seinem Schnitt sich danach richtete. Aber etwas Lebensfähiges konnte doch auch so nicht herauskommen. Nicht weil diese Bauten gotische oder romanische Formen tragen, sind sie verfehlt, sondern weil sie nicht so entstanden sind, wie ein architektonisches Kunstwerk entstehen soll, weil sie nicht aus einer Idee herausgewachsen sind.

Hätte man damals, als man anfing, in mittelalterlichem Stile, wie es hieß, Kirchen zu bauen, noch eine Vorstellung von dem Werden architektonischer Werke gehabt, man hätte wohl nicht so leichtfertig sich auf diese Bahn begeben. Wie hätte man, nur noch an den einfachen Organismus des Raumes gewöhnt, sich getrauen können, diese kompliziertesten Räume, die je geschaffen worden sind, mit Erfolg zu bilden! Nur weil man keinen Begriff von dem Wesen der Architektur mehr hatte, war es möglich, daß man den alten Weg verließ und von da an in der Irre ging.

Wie schwer ist es nun, die Stelle, die nach langer Entwicklung unsere Voreltern schon erreicht hatten, für unsere Generation wieder zu gewinnen, die Anschauung über das Entwerfen, die ihnen ganz geläufig und selbstverständlich war, wieder zu der unseren zu machen.

Wenn das schon für die inneren Räume gilt, so eigentlich noch mehr für die äußeren. Der Bruch mit der Tradition ist so stark gewesen, daß — was gewiß merkwürdig, aber doch verständlich ist —

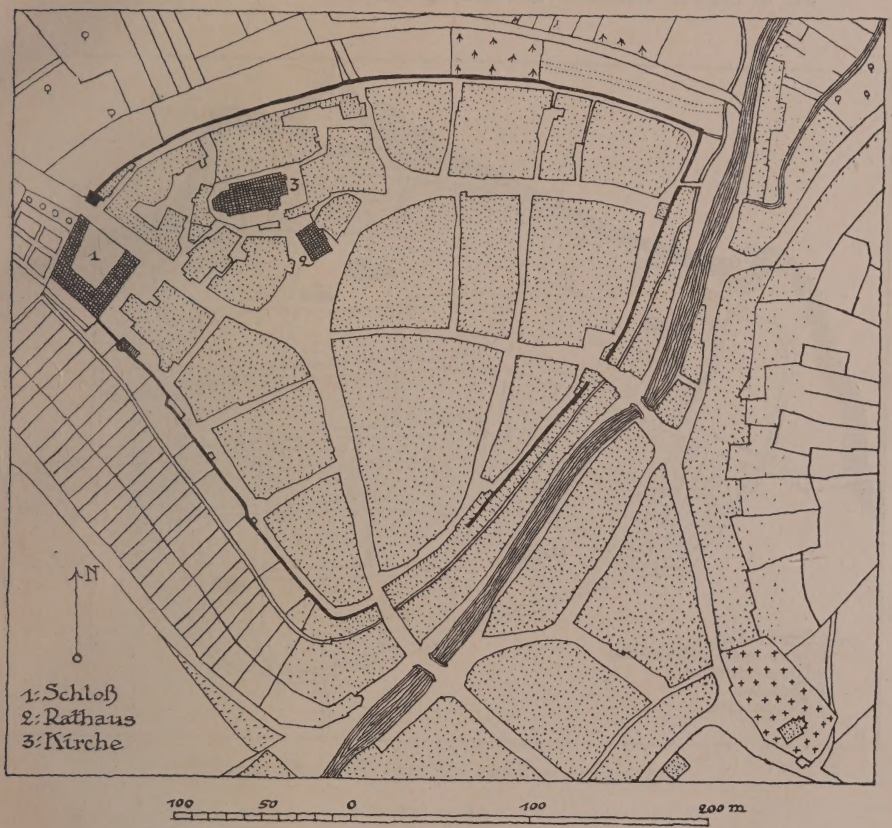


Abb. 143.

das Wissen um die äußeren Räume überhaupt ganz verschwunden war. Man hatte, von den grundlegenden Anschauungen der Renaissancekünstler ausgehend, im 18. Jahrhundert überall die Gärten und Straßen und Plätze als Räume aufgefaßt und überall sich mit diesen als den höchsten Aufgaben der Architektur beschäftigt. Im 19. Jahrhundert hörte das auf. Gärten und Straßen und Plätze wurden natürlich noch

angelegt, und zwar mehr als je zuvor; aber diese Anlagen wurden nicht mehr als Räume gefaßt; die Grundrisse wurden gezeichnet, ohne daß irgend welche räumliche Idee dabei waltete — genau so, wie es bei den Gebäude- und Raumgrundrissen der Fall war —, und

Abb. 144.

da man, anders als bei jenen, die Aufrisse der äußeren Räume nicht zu zeichnen brauchte, so vergaß man bald ganz, daß man es mit einer architektonischen Aufgabe zu tun hatte und überließ die Planung dann gern dem Gärtner und Geometer. Erst zu Ende des 19. Jahrhunderts ist da ein Wandel zum Besseren eingetreten, und zwar hat diesmal die Beschäftigung mit der mittelalterlichen Baukunst den Anstoß dazu gegeben. Man sah in den alten Städten die in ihrer Buntheit so interessanten Straßen und Plätze und ärgerte sich an der

HARTWALD
10 0 10 20 30 40

45.

Nüchternheit der neuen großstädtischen Straßenzüge. Man versuchte solche alten Straßen in all ihrer Unregelmäßigkeit nachzubilden, kam damit von selbst auf die Bedeutung der Straßen- und Platzwände und gewann auf diesem Umwege allmählich wieder die Vorstellung von Straßen- und Platzräumen, gewann also allmählich das wieder, was vor 100 Jahren allgemeiner Besitz gewesen war. Auf demselben Wege gelangte man — in England früher als in Deutschland — wieder zu der Vorstellung von Räumen im Garten, ohne daß es bisher gelungen wäre, diese früher selbstverständliche Auffassung zu einer allgemein geltenden zu machen.

Aber, wenn so mühsam ein alter Besitz zurückgewonnen worden ist, so sind wir doch noch weit von jenem glücklichen Zustand des 18. Jahrhunderts entfernt, wo jeder seinen Teil daran hatte. Wie überall, so sind auch hier die Auffassungen und Begriffe reichlich verworren.

Um zu zeigen, daß auch für die äußeren Räume die für das Entwerfen gegebene Definition gilt, daß es nämlich bedeute, eine einfachste Erscheinungsform finden, wollen wir hier in der Einführung von dem Stadtbau sprechen.

Es ist schon (S. 144) davon die Rede gewesen, daß im Mittelalter von einer räumlichen Erfassung der äußeren Räume nicht wohl gesprochen werden kann, demnach auch nicht von einer solchen der Straßen und Plätze in der Stadt. Das Mittelalter hat also eine Stadtbaukunst gar nicht gekannt. Die Straßen und Plätze wurden angelegt, wie es die Gelegenheit und das Bedürfnis mit sich brachten oder erforderten, gleichgültig ob dabei ein wirklicher gezeichneter Plan vorhanden war oder nicht. Und wurde nach einem solchen Plane, wie es ja sehr häufig der Fall war, gebaut, so war der doch nicht auf Grund von räumlichen Ideen entstanden; es war dann kein Plan eines Architekten, sondern — wie wir heute sagen würden — der eines Geometers; die Stadt wurde wohl regelmäßig, aber deshalb doch noch kein gewolltes Kunstwerk.

In Abb. 143 ist der Plan der mittelalterlichen Stadt Zeil in Unterfranken dargestellt, die aus einer an eine Burg (1) angelehnten Siedlung allmählich entstanden ist, mit dem Rathaus (2) am Markt und der Pfarrkirche (3) dahinter zurückliegend, in Abb. 144 der Plan der zu Ende des 12. Jahrhunderts vom Grafen Bernhard zur Lippe gegründeten Stadt Lippstadt, die nach einem einheitlichen Schema mit drei an verschiedenen Stellen des Stadtbezirks sogleich im Bau begonnenen Pfarrkirchen (1, 2 u. 4) angelegt wurde, und die auch wohl bald ein Rathaus (6) erhielt. Diesen beiden Plänen stellen wir in Abb. 145 einen um die Mitte des 19. Jahrhunderts gezeichneten Plan der 1715 gegründeten und im Laufe des 18. Jahrhunderts erbauten Stadt Karlsruhe in Baden gegenüber.

Wenn der Architekt jene mittelalterlichen Pläne betrachtet, so hat er wohl eine Ahnung von der Schönheit einer alten deutschen

Stadt, deren manche ihm vielleicht im Gedächtnis geblieben sind, eine Ahnung von Straßenbildern mit hohen Giebeln, über die etwa

Abb. 146.

das mächtige Dach oder der Turm der Kirche hervorragt (Abb. 146); sieht er aber den Plan von Karlsruhe aufmerksam an, so ersteht vor seinem geistigen Auge eine klare Vorstellung von Straßen- und Platzräumen (Abb. 147): was einst von einem Künstler entworfen

A

47.

Abb. 148.

wurde, das gewinnt aus der Andeutung des Grundrisses für den verstehenden Geist seine körperliche und räumliche Gestalt. Der Abstand zwischen den Plänen von Zeil und Lippstadt und dem von Karlsruhe ist viel größer noch wie der zwischen den beiden in Abb. 109 u. 111 dargestellten Kirchen oder zwischen dem Dom von Köln und Peter in Rom, ist genau so groß wie der zwischen der Kaiserburg in Gelnhausen und dem Schloß von Caprarola. Der Plan von Karlsruhe konnte erst entstehen, nachdem die Architekten der italienischen Renaissance die mittelalterliche Anschauung vom Entwurf beseitigt hatten und zu der einfacheren und größeren Anschauung der Antike zurückgekehrt oder vielmehr vorgeschritten waren und zugleich wie für die inneren Räume auch für die äußeren einen architektonischen, auf eine einfache Erscheinungsform gerichteten Entwurf wieder gefordert hatten.

Wie es zweierlei Arten von Stadtplänen gibt, so gibt es dementsprechend nun natürlich auch zweierlei Arten von Plätzen und Straßen, die wir, die eine häufiger, die andere seltener, in italienischen, französischen, englischen und deutschen Städten finden — um sie vorläufig einmal, aber nicht ganz zutreffend, zu benennen —: die mittelalterliche Art und die Art der Renaissance.

Wenn wir in dieser Einführung uns einmal auf die Erörterung der Plätze beschränken — für die Straßen gilt übrigens ja genau dasselbe —, so wurden die im Mittelalter also nach Gelegenheit und Bedürfnis angelegt: regelmäßig rechteckig, wenn die Stadt oder die Stadterweiterung nach einem einheitlichen Plane neu gegründet wurde, unregelmäßig, wenn eine schon bestehende Ansiedlung irgendwelcher Art mit vorhandenen Straßenzügen zu einer Stadt oder einem Stadtteil ausgebaut werden sollte. Nicht etwa die Unregelmäßigkeit des Grundrisses ist demnach das Charakteristische an dem Platz des Mittelalters, sondern der Mangel einer räumlichen Vorstellung bei seiner Entstehung. Weil eine solche Vorstellung für den Platz nicht vorhanden war, die Platzgestaltung als eine Aufgabe der Architektur auch nicht gefaßt wurde, blieb die Bebauung der Platzwände dem einzelnen überlassen. Wenn gleichwohl die mittelalterlichen Plätze, wie wir sie finden — und wir fassen sie heute ja (seit 20 Jahren wieder) als Räume auf —, eine so gute Erscheinung zeigen, so ist das in zwei Ursachen begründet: einmal darin, daß man gewohnt war, der eine wie der andere und also gleichmäßig zu bauen, wobei die Platzwände von selbst ein einigermaßen gleichmäßiges Gepräge erhielten, und zweitens darin, daß die Architekten — oder Bildhauer — es verstanden, neue Bauten und zumal besondere Bauten, wie Rathäuser, Kirchen, Denkmäler, an die richtige Stelle zu setzen und ihnen die richtige Form zu geben. Diese — sagen wir halbbewußte — räumliche Behandlung des Platzes, könnte man, nicht ganz richtig, mit der Möblierung eines Zimmers vergleichen. In der Tat wird ja der vorhandene Platz mit den neu hinzukommenden Bauten oder Denkmälern „möb-

liert“, ausgestattet, verschönert, und es gehört natürlich Geschmack und Takt, die aber bei dem Laien so gut wie bei dem Architekten

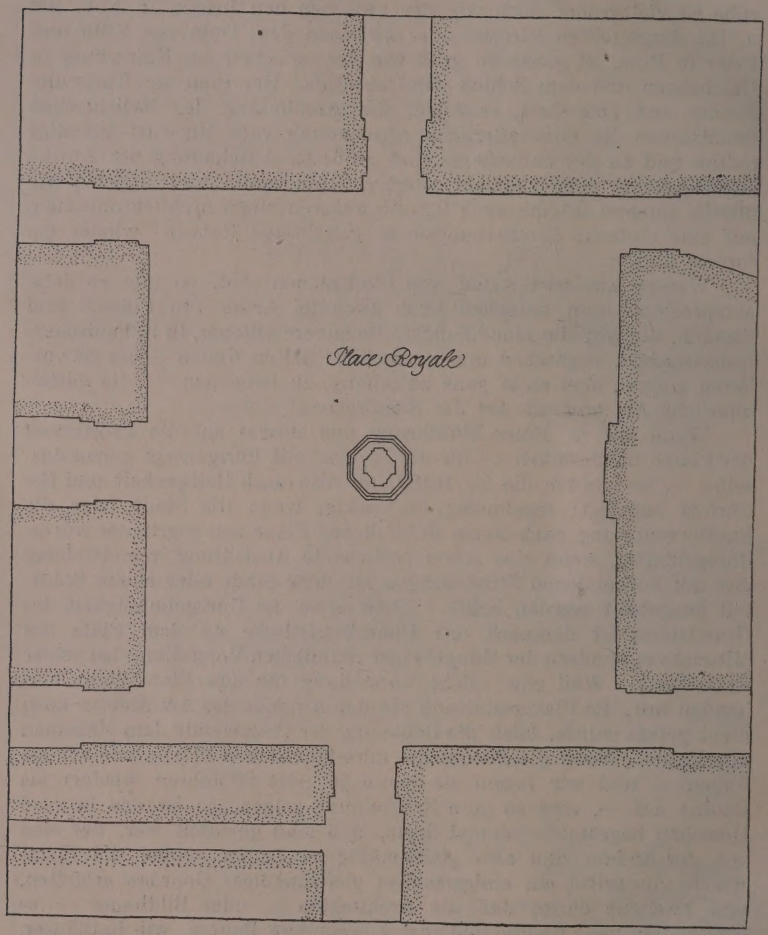


Abb. 149.

vorhanden sein können, dazu, um etwa ein Denkmal so anzuordnen, daß es richtig auf dem Platze steht. Es ist gerade in der letzten Zeit, da Stadtbau Mode geworden ist, außerordentlich viel über diese

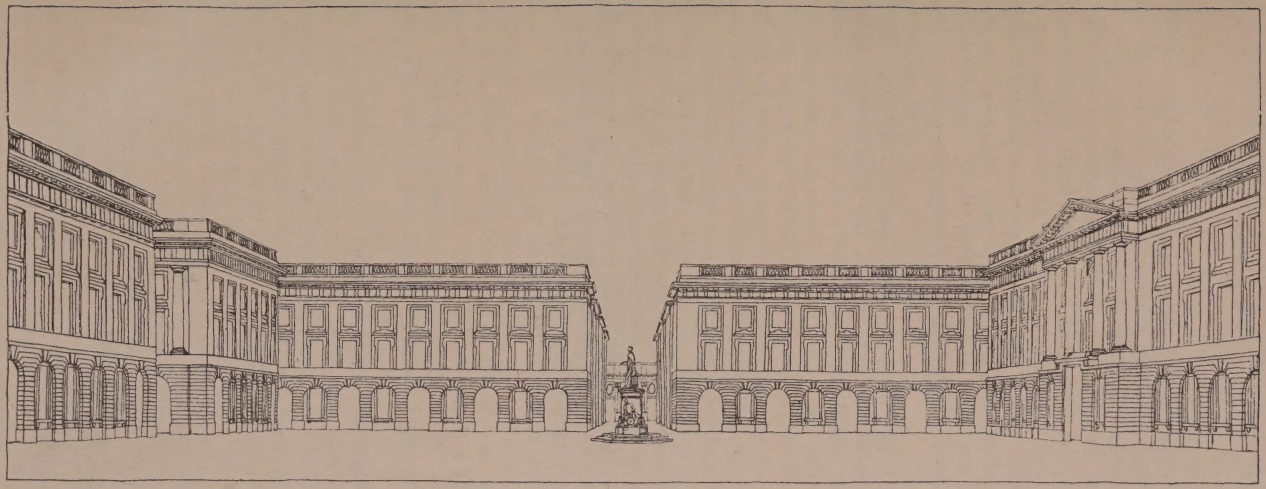


Abb. 150.

Dinge und oft sehr Fragwürdiges geredet und geschrieben worden und viel Rühmens gemacht worden von der Bildung solcher unregelmäßigen alten Plätze. Dabei ist gar oft das, was im Verfolg einer bestimmten Entwicklung ganz natürlich entstehen mußte und ohne daß irgend eine künstlerische Begründung dabei in Frage kam, auf feinsinnige ästhetische Überlegungen zurückgeführt worden. Man weiß heute, da alles in der Architektur willkürlich geworden ist und dabei doch um alles eine zumeist ganz unsinnige und unverständliche, ästhetische Begründung in möglichst hohen Tönen herumgeredet wird, gar nicht mehr, daß etwas, das so ganz einfach und richtig, wie es eben sein muß, entsteht, auch richtig wirkt.

Ein Platz von der „mittelalterlichen" Art ist auch das Forum Romanum, das in den mittelalterlichen Zeiten der römischen Geschichte angelegt wurde. Wie wir die räumliche Vorstellung für die äußeren Räume der italienischen Renaissance verdanken, so haben sie die Römer in den letzten Zeiten der Republik aus der spätgriechischen Kunst der Diadochenzeit erhalten. Dem Forum Romanum stehen als Plätze, die auf Grund räumlicher Vorstellungen entstanden sind, die Kaiserfora gegenüber. Und solche nicht nur im Grundriß regelmäßigen, sondern auch nach einer einheitlichen Idee in der Erscheinung einheitlich und selbstverständlich symmetrisch gebildeten antiken Plätze sind das Vorbild gewesen für die künstlerischen Platzschöpfungen der Renaissance in Italien und der späteren Baukunst überall.

Ein Platz von „mittelalterlicher" Art mit ziemlich regelmäßigem Grundriß ist der Neue Markt in Wien (Abb. 148, nach einem Kupferstich von Delsenbach). So schön und anziehend das Bild ist, der Platz ist nicht ein einheitlich gewolltes Kunstwerk, sondern zufällig ein solches geworden, indem alle daran stehenden Bauten in irgend einem Grade als Kunstwerke entstanden. Ihm stellen wir in Abb. 149 u. 150 die place royale in Reims gegenüber als einen Platz, für dessen Gestaltung, als die eines äußeren Raumes, eine einheitliche künstlerische Idee gefaßt wurde.

Es wäre sinnlos, die beiden Arten gegeneinander abwägen zu wollen. Sie bestehen noch heute beide zu recht, und jede ist, an der richtigen Stelle verwandt und richtig behandelt, auch von richtiger Wirkung. Aber sie sind, wie ersichtlich, ihrem Wesen nach grundverschieden, und man kann sie nicht durcheinandermengen. Ein Platz, wie er durch die Abb. 148 charakterisiert ist, kann nicht als einheitlich gewolltes Kunstwerk entstehen; er kann in all seiner Unregelmäßigkeit nicht die Verkörperung einer Idee sein; er könnte, wenn er so entstehen sollte (er ist dann aber kein eigentliches Kunstwerk mehr), nur auf dem Papier gezeichnet werden, ohne daß man den Raum bestimmt zu fassen und sich vorzustellen vermöchte. Er kann aber ein Kunstwerk von besonderer Art, ein Gesamtkunstwerk werden, wenn alle einzelnen Bauten als Kunstwerke entstehen. Dagegen kann an einem Platze, wie es der von Reims ist, nicht an

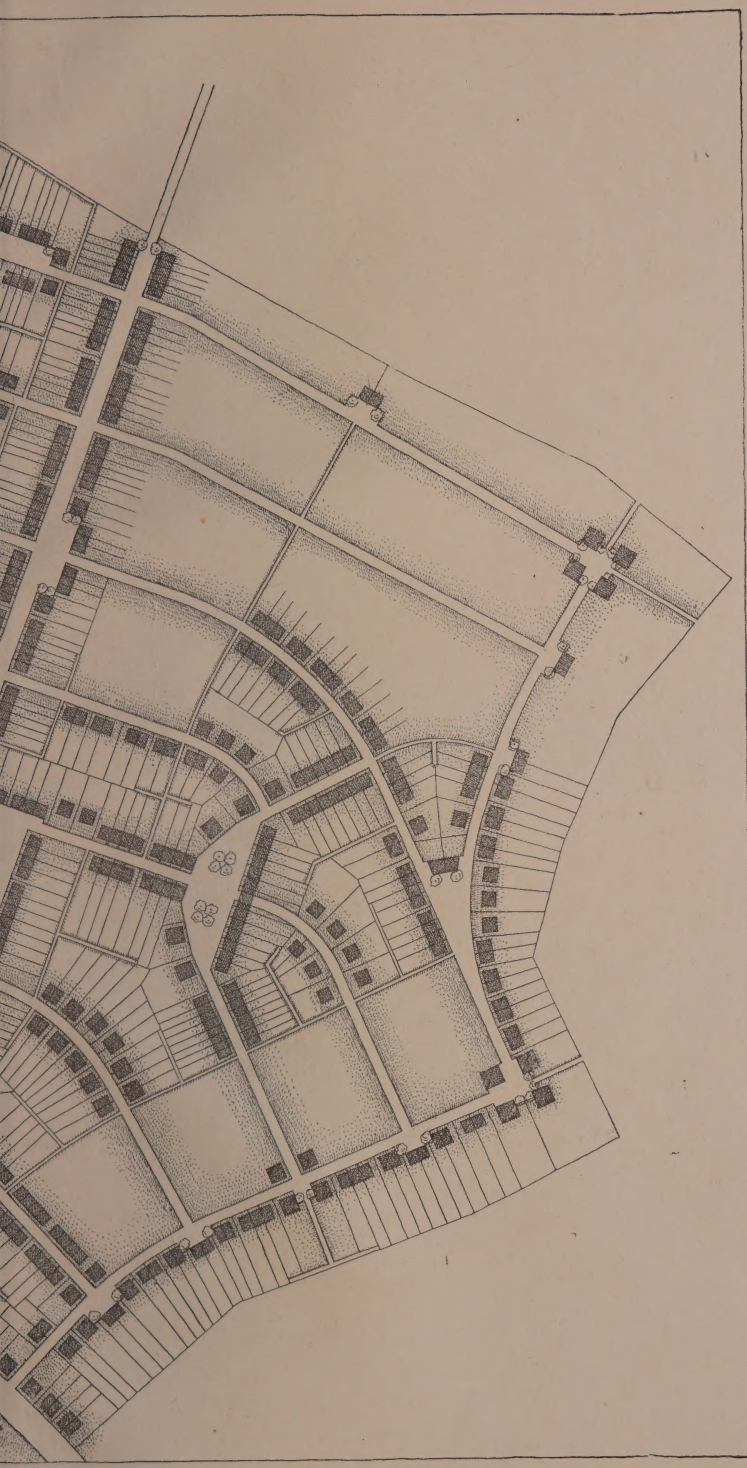
beliebiger Stelle eine Unterbrechung der regelmäßigen Bildung vorhanden sein, ohne daß die Wirkung eine ärgerliche würde; denn nur in seiner vollendeten Regelmäßigkeit ist der Platz als äußerer Raum der Vorstellung zugänglich. Es braucht natürlich nicht der Grundriß ein Quadrat zu sein oder ein Kreis, wie er etwa dem Königsplatz in Cassel zugrunde liegt, oder ein Achteck, wie es der Grundriß der Place Vendôme in Paris ist; jede andere regelmäßig gebildete Figur ist da ebensowohl möglich; es brauchen auch nicht die Platzwände nach demselben System gebildet zu sein; eine der Seiten kann weit stärker als die anderen wirken, wie beim Petersplatz und dem Kapitolsplatz in Rom: es kann auch eine Platzwand fehlen und ersetzt werden durch eine Baumwand oder eine Aussicht; es muß aber — wie auch der Platz gestaltet werden soll —, wie für alle Arten von Entwürfen, so auch hier eine unter den gegebenen Verhältnissen einfachste Erscheinungsform gefunden werden.

Wie soll sich nun der Stadtanlage gegenüber der moderne Architekt verhalten? Zweifellos gibt es auch für ihn noch zwei Arten von Straßen und Plätzen, und zwar werden auch für ihn die die weitaus häufigeren sein, die ohne einen einheitlichen Entwurf aus der Mitwirkung vieler Bauten auf einer vernünftigen Basis entstehen. Aber gibt es für ihn auch noch zwei Arten von Stadtplänen? Kann er sich bei solcher Aufgabe nach der Art des mittelalterlichen Planes von Zeil gebärden oder aber nach der Art des Karlsruher Stadtplanes? Wenn man die Architekturzeitschriften durchblättert, sollte man es meinen.

In der Abb. 151 ist der Plan einer Arbeitersiedlung wiedergegeben, dessen Verfasser wohl dieser Ansicht sein muß. Er setzt sich zusammen aus Straßenzügen, wie sie in den alten Städten sich finden. Was aber dort in allmählich fortschreitender Entwicklung natürlich entstand, soll hier künstlich geschaffen werden; was dort ohne einheitlich gefaßten Plan durch Aneinanderreihung von gut gearteten Einzelbauten sich im Laufe der Zeit ergab, soll hier nach einem vorgefaßten Plane neu entstehen; was dort durch Möblierung, wie ich es oben nannte, erreicht wurde, soll hier Architektur sein. Wenn die Straßen der alten deutschen Städte mit ihren bezaubernden Bildern — wie das schon erläutert wurde — keine architektonischen Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes sind, ihrem Wesen nach nicht sein können, so können sie natürlich auch keine Vorbilder des entwerfenden Architekten sein. Was der auf dem Papiere zeichnet, das soll ja nur der Niederschlag klarer räumlicher Vorstellungen sein. Als solche aber lassen sich in all ihrer Verworrenheit und Buntheit — auf welchen Eigenschaften gerade ihr Reiz beruht — die alten krummen und winkligen Straßen und Plätze gar nicht fassen. Der Architekt kann von ihnen gar keine bestimmte Vorstellung haben, nur etwa eine stimmungsvolle Erinnerung. Zeichnet er also in den Stadtplan die willkürlichen Züge ein, so geschieht das ohne eine klare räum-

Abb. 151.

Abb



Ab

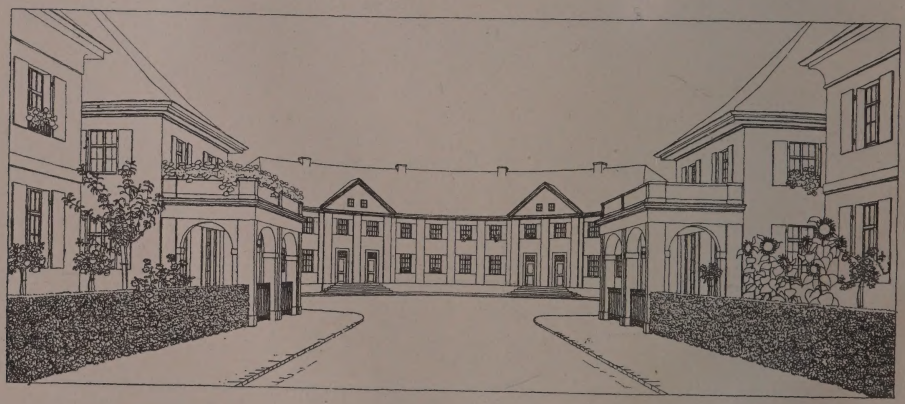
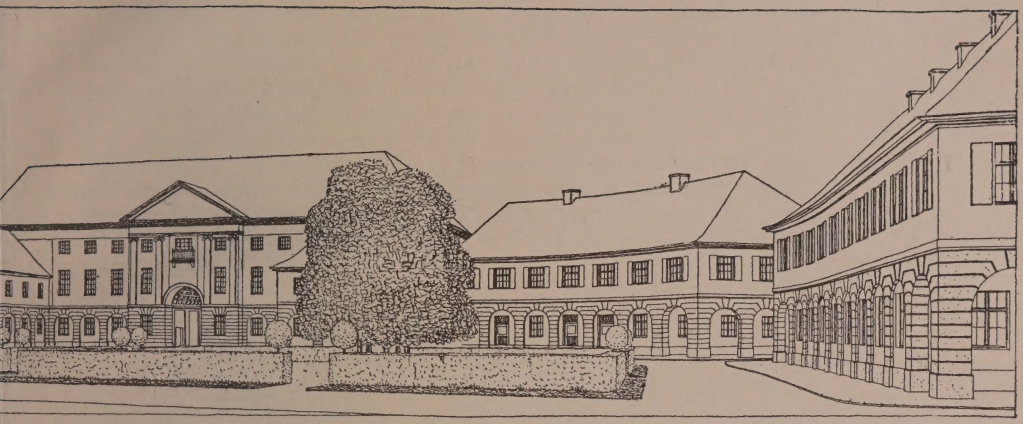


Abb. 154.



3.

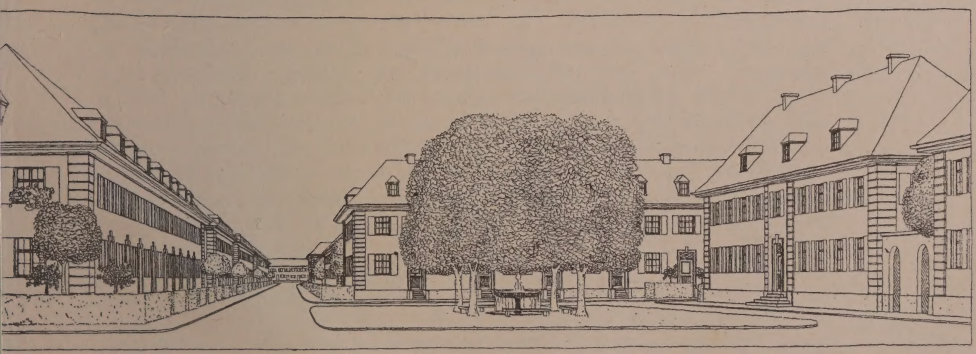


Abb. 155.

liche Idee, und was dabei entsteht, kann dann auch kein Kunstwerk sein. Es wird auch kein solches, sondern im besten Falle eine geschickt aufgebaute Theaterdekoration von dem Werte derer, die in den Ausstellungen als Alt-Antwerpen und dergl. geschaffen wurden. Kann also der Architekt mit den willkürlichen Zügen für die künstlerische Seite nichts erreichen, so wird er für die praktische damit sogar viel verlieren. Die alten Städte waren verhältnismäßig klein, und dazu standen zwischen den nicht eben großen Häusern die hohen Kirchen und das stolze Rathaus, standen um die Häuser herum die Tor- und Mauertürme. So war auch in der unregelmäßig gewachsenen Stadt die Orientierung zumeist leicht. Unsere neuen Städte sind viel umfangreicher und die Häuser größer, die Kirchen aber, seit die Furcht vor der ewigen Strafe und damit die Opferwilligkeit bei den Menschen nachgelassen, kleiner geworden, und, da die Tortürme ganz gefallen sind, leisten die orientierenden Fixpunkte nicht mehr soviel wie ehedem. Der Architekt hat also Grund genug, alle Mittel zusammenzunehmen, um in erster Linie eine klare Disposition des Planes sicherzustellen. Er sollte zunächst gar nicht mit ästhetischen Überlegungen an den Plan herangehen, sondern erst einmal für die Orientierung sorgen. Das kann er durch Anlage regelrechter Plätze und langer gerader Straßen und durch die Disposition der großen, insbesondere der öffentlichen Bauten. Ist nach diesem Gesichtspunkt der Plan in großen Zügen angelegt, so wird er, immer unter Begleitung — nicht etwa von verworrenen stimmungsvollen Erinnerungen, sondern — künstlerischer räumlicher Vorstellungen und praktischer Erwägungen entworfen werden müssen.

Um die Entstehung solches Stadtplanes an einem Beispiel des weiteren auseinandersetzen zu können, wähle ich den einer in der Ebene gelegenen Gartenvorstadt (Abb. 152), weil der seiner besonderen Art nach verhältnismäßig einfache Bedingungen zu erfüllen hat: mit irgendwelchem größeren Durchgangsverkehr wird nicht gerechnet; es sind nur Wohnstraßen vorhanden; die Grundstücke dürfen zu $^1/_3$ höchstens bebaut werden; die Straßen sollen im allgemeinen von Vorgärten begleitet sein; die Häuser sind durchaus zweigeschossige Einfamilienhäuser mit je einem Garten, als Einzel-, Doppel- oder Reihenhäuser erbaut, für welch letztere eine rückwärtige Zufahrt durch den Garten von 2,5 m Breite angelegt werden muß; unter diesen vielen kleinen Bauten soll nur ein größerer als Volkshaus mit einem großen Park errichtet werden; das Gelände liegt auf der Ostseite einer großen Straße und wird auf allen anderen Seiten vom Walde umfaßt. Der Plan 152 zeigt, daß die Straßen im allgemeinen von NO nach SW und von NW nach SO verlaufen, so daß die Sonne — was insbesondere für die Reihenhäuser von Wichtigkeit — also die Häuser auf allen Seiten bescheinen kann. Eine klare Orientierung wurde auf folgende Art erreicht: Die Achse einer schon vorhandenen Bahnhofstraße wurde zur Achse der ganzen Anlage gemacht, zu deren beiden

Seiten, soweit dies das unregelmäßig begrenzte Gelände zuläßt, die Straßenzüge symmetrisch verlaufen; am Anfang dieser Achse wurde ein großer Platz vor dem hierher projektierten Volkshause angelegt, von dem aus zwei radiale Straßen nach je einem kleineren kreisrunden Platz geführt sind; die runden Plätze nehmen zwei weitere Straßen auf, von denen jeweils die eine an die Randstraße der Siedlung, die andere weiter in das Innere führt; und zwar weiterhin auf je einen rechteckigen Platz — beide Plätze miteinander hinter dem Park des Volkshauses, durch den man hindurchgehen kann, verbunden —, von dem aus, außer den zwei genannten Straßen, zwei andere noch auslaufen, jeweils die eine in die Tiefe geführt, wo sie mit der korrespondierenden durch Nebenstraßen verbunden ist, die andere nach dem Rande zu; die letztere mündet auf jeder Seite auf einen dreieckigen Platz, auf dem sie sich nach zwei Seiten, weiter an den Rand laufend, gabelt. Ist so in großen Zügen die Disposition nach der Möglichkeit einer sicheren Orientierung gemacht, wird der Plan entworfen, und dabei treten nun, wie das so sein soll, die ästhetischen Überlegungen in ihr Recht: während die Straßen und Plätze im Grundriß gezeichnet werden, schweben dem Architekten die räumlichen Erscheinungen dieser Straßen und Plätze in klarer und deutlicher Gestalt vor dem geistigen Auge: die Erscheinung des großen Platzes (Abb. 153), die des kleinen runden Platzes (Abb. 154), die des viereckigen Platzes (Abb. 155) usf. Nach der räumlichen Idee, die er von diesen Dingen hat, zeichnet er den Grundriß auf. Hat er nun schon durch die verschiedene Form der Plätze die Orientierung erleichtert, so wird er — wenn er auch die Ausbildung der Bauten in der Hand hat — durch verschiedene Prägung derselben an den einzelnen Straßen und Plätzen noch des weiteren dafür sorgen können.

Das ist, mit wenigen Worten und auf die einfachste Weise dargestellt — in Wirklichkeit treten zwischen Anfang und Ende die vielen Versuche —, der Hergang beim Entstehen eines Stadtplanentwurfes; so nur kann ein Stadtplan als ein Kunstwerk entworfen werden.

Wenn nun weiter vom Entwurf der einzelnen äußeren Räume, aus denen die Stadt sich zusammensetzt, die Rede sein soll, so mag sich auch hier die Erörterung auf die Plätze beschränken. In Abb. 156 ist der Grundriß, in Abb. 157 das perspektivische Bild eines in einer großen Stadt anzulegenden Bahnhofsplatzes dargestellt. Auf der linken Seite liegt ein seit langem bestehender Stadtpark. Den möchte man nicht missen; ja, man möchte, da er der Stolz der Einwohnerschaft

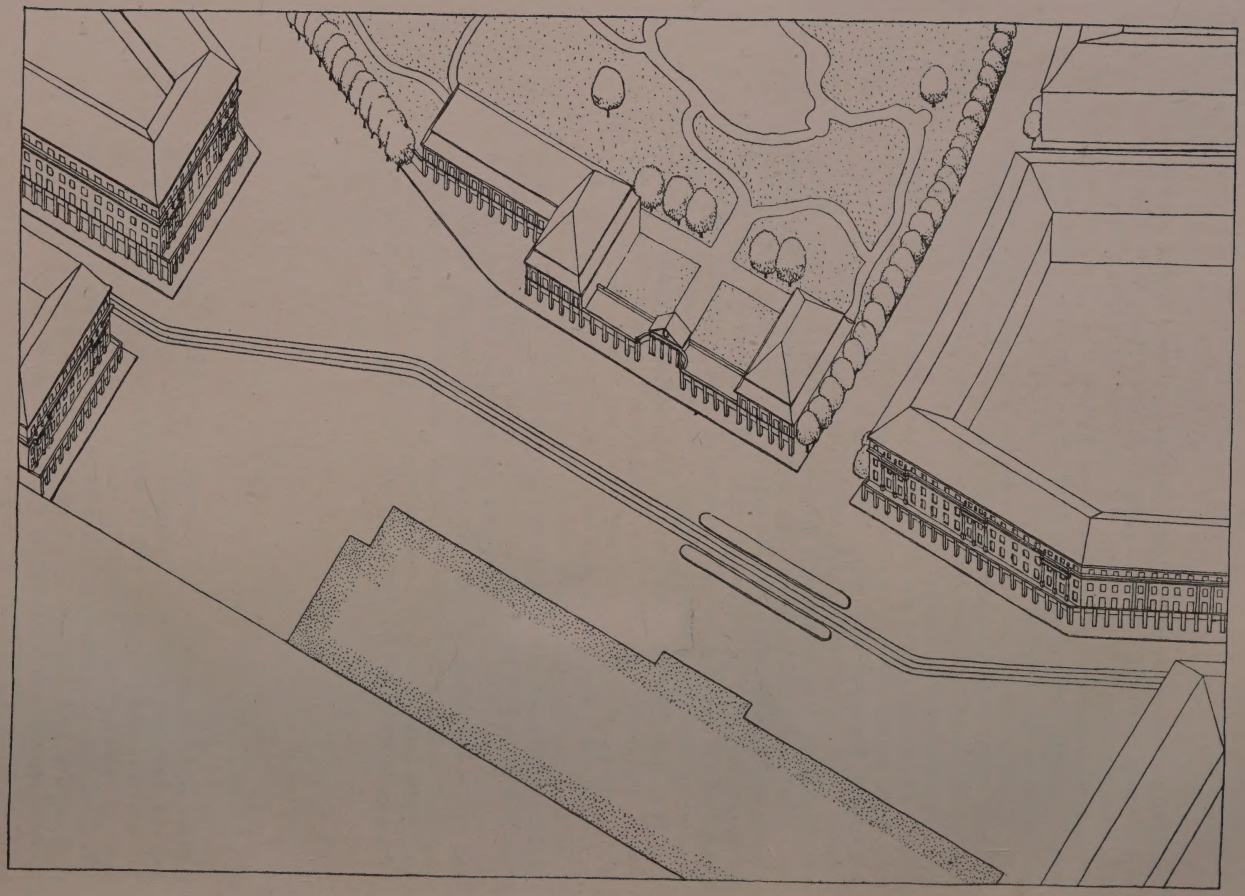


Abb. 157.

ist, auch dem Ankommenden gleich diese Schönheit der Stadt zeigen, und hat verlangt, daß der Platz nach dieser Seite möglichst geöffnet sein oder doch nur niedrig bebaut werden soll. Es soll auch vom Bahnhofsplatz aus ein Eingang in den Park angelegt werden. Die

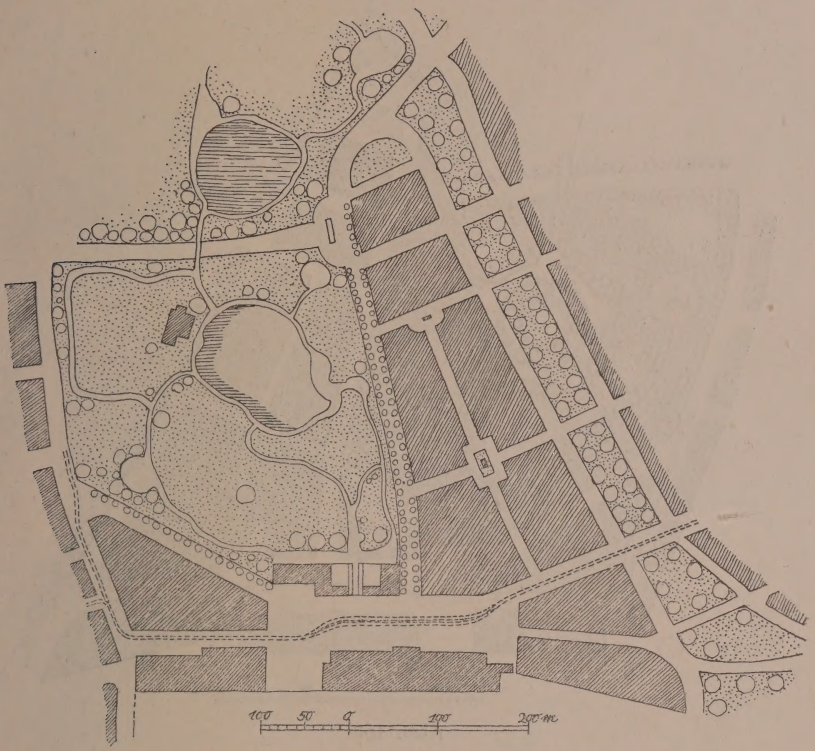


Abb. 156.

beiden den Park einschließenden Straßen führen nach rechts und links auf je eine Hauptstraße der Stadt. Die elektrische Straßenbahn soll aber nicht über diese Straßen, sondern über die jeweils folgende Straße auf jene Hauptstraßen geführt werden.

Ist nun dieser Platz, so wie er in den Abb. 156 u. 157 dargestellt ist, ein architektonisches Kunstwerk, ist er ein Entwurf, d. h. liegt ihm eine klare Idee zugrunde? Doch gewiß nicht.

Wir wollen zunächst einmal den etwas kleinbürgerlichen Gedanken gelten lassen, der den Stadtpark schon dem fremden An-

kömmling gezeigt wissen will. Von einem großen Sinne zeugt er eben nicht. In den Fragen des Stadtbaues ist es aber von der größten Wichtigkeit, daß der Architekt einen Herrn von großer Gesinnung findet, einen Dilettanten im besten Sinne des Wortes, der den Willen

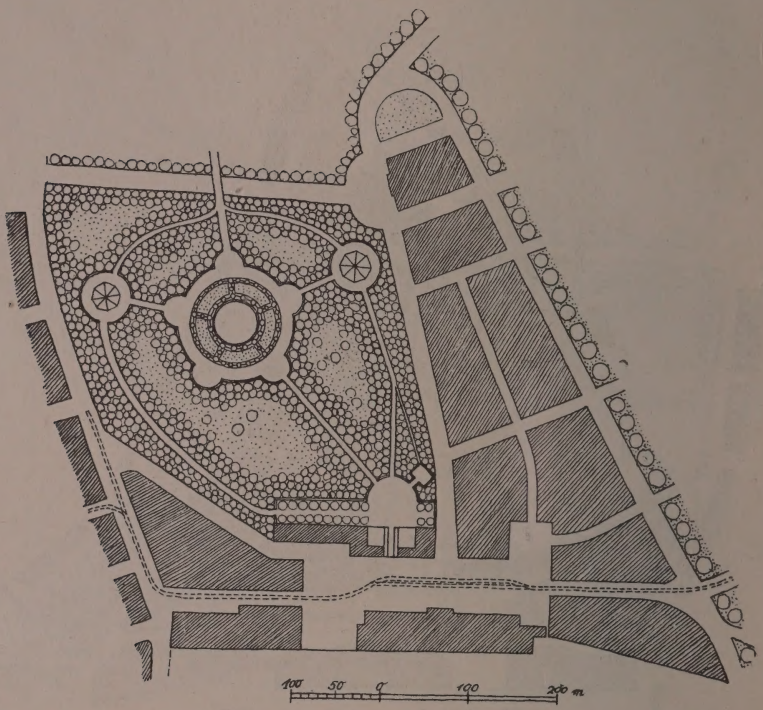


Abb. 158.

hat, etwas Großes entstehen zu lassen, und die Mittel kennt, dafür die Wege auf irgendwelche Art zu ebnen, einen Mann etwa, wie es für Rom Sixtus V. war. Solch ein Mann kann für die Stadt, die ihm anvertraut ist, auf diesem Felde mehr noch leisten als der Architekt, der schließlich die Aufgabe durchführt. Es kommt hier alles darauf an, wie die Aufgabe gestellt wird, und der Architekt kann nichts Großes zuwege bringen, wenn die Aufgabe nicht groß gefaßt war.

Wenn wir also gelten lassen, daß der Platz nach dem Park möglichst geöffnet werden soll, so bleiben folgende Fehler der Anlage zu rügen:

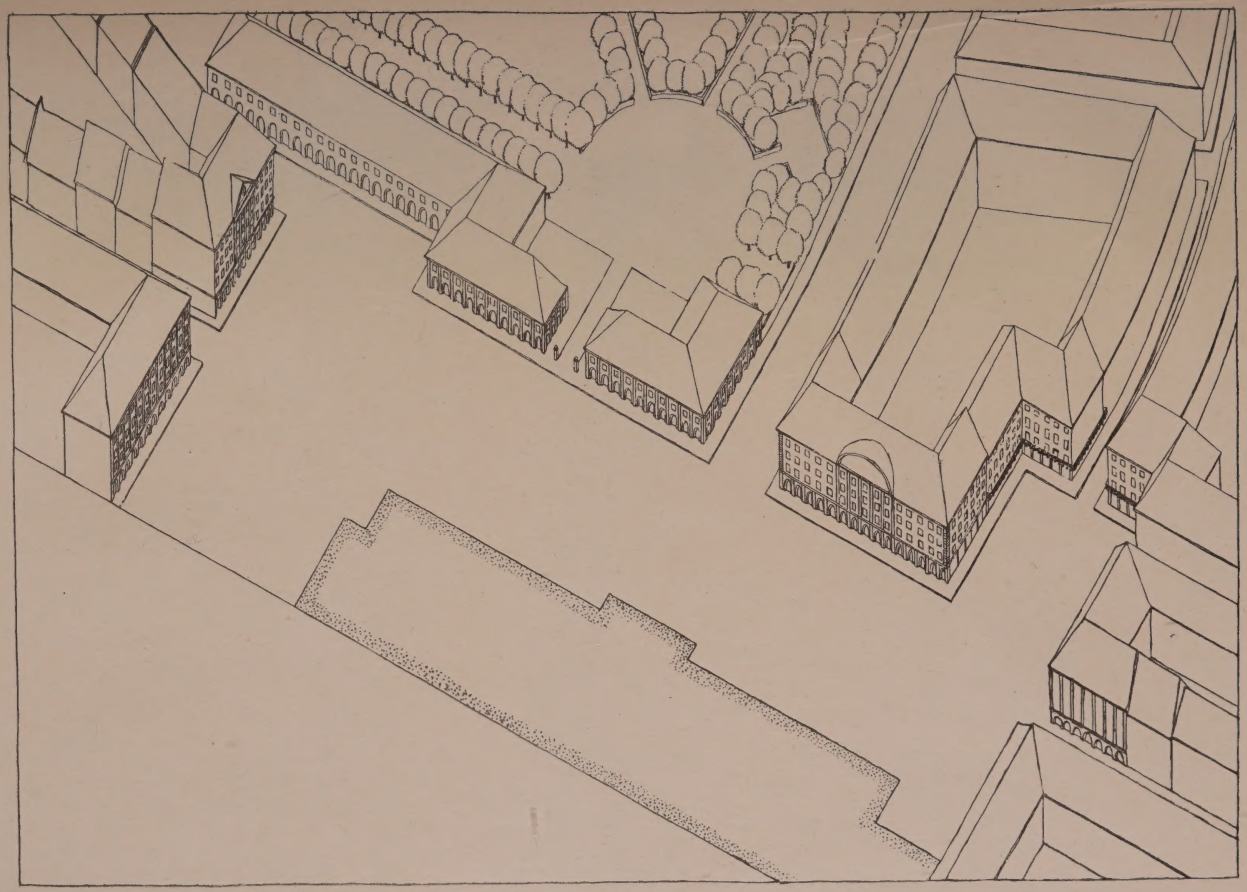


Abb. 159.

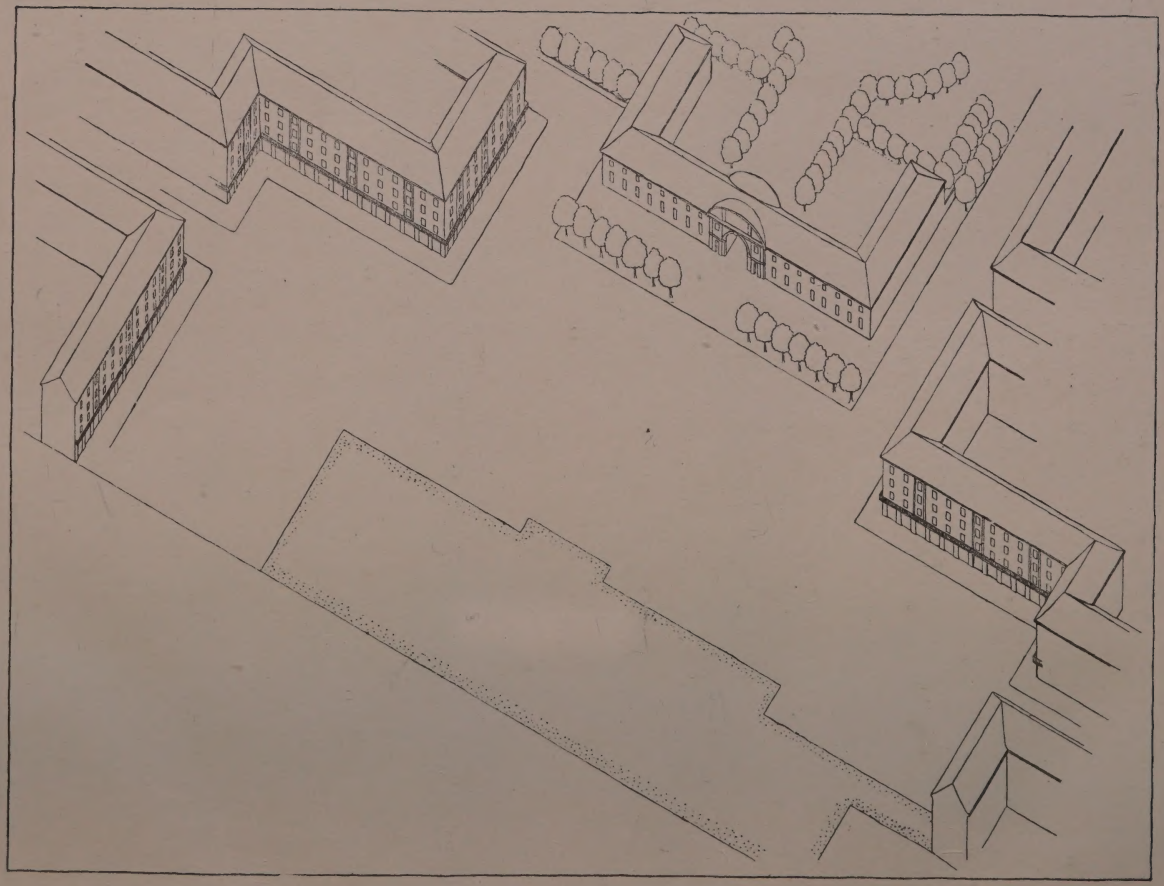


Abb. 161.

1. Wenn schon der Platz unsymmetrisch durch diese Öffnung werden muß, so hätte irgendwelche pseudosymmetrische Haltung der Architektur des Platzes vermieden werden sollen.

2. Es durften die Straßen nicht schräg von den Ecken des Platzes abgehen und diese Ecken zerstören. Jeder Versuch einer Vorstellung

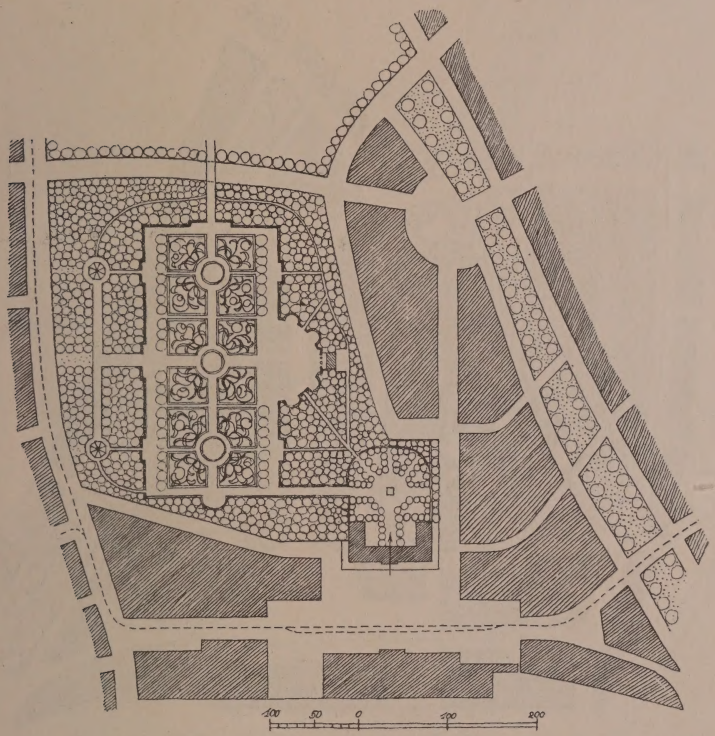


Abb. 160.

des Platzes setzt die Ecken voraus, und ohne sie ist eine klare Vorstellung schlechterdings unmöglich. [Es ist interessant, mit diesem Platze die place royale (Abb. 149) von Reims zu vergleichen: da gehen auch die Straßen von den Ecken aus, aber parallel zu den Platzwänden, und so bleiben die Ecken für die Idee erhalten.]

3. Wenn die Straße von der Mitte des Platzes aus nach der Stadt geführt wurde, so mußte sie auch in aller Stattlichkeit angelegt

werden; sie durfte nicht einseitig bebaut werden und durfte womöglich auch nicht krumm sein.

Der dargestellte Platz kann kein Kunstwerk sein. Er kann nicht als eine klare künstlerische Idee, sondern wieder nur auf dem Papier

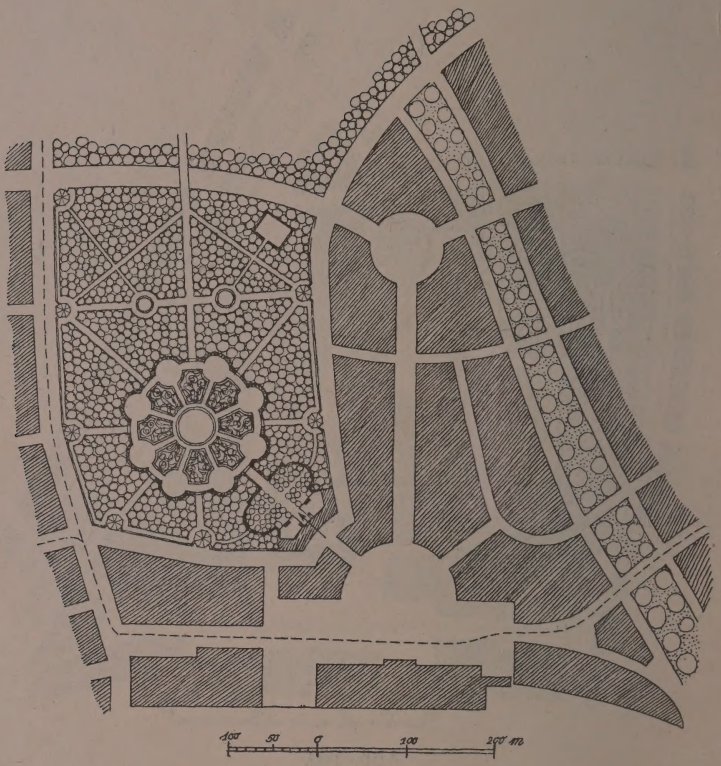


Abb. 162.

entstanden sein. Es ist nicht möglich, den Raum, wie er entsteht, in Gedanken zu fassen, weil er in seiner asymmetrischen Bildung und mit den zerstörten Ecken sich dem Versuch einer Vorstellung entzieht. Bei solcher Lage der Dinge wirkt die künstlich in die Platzwände hineingebrachte gleichmäßige Bildung des Erdgeschosses eher verwirrend als beruhigend.

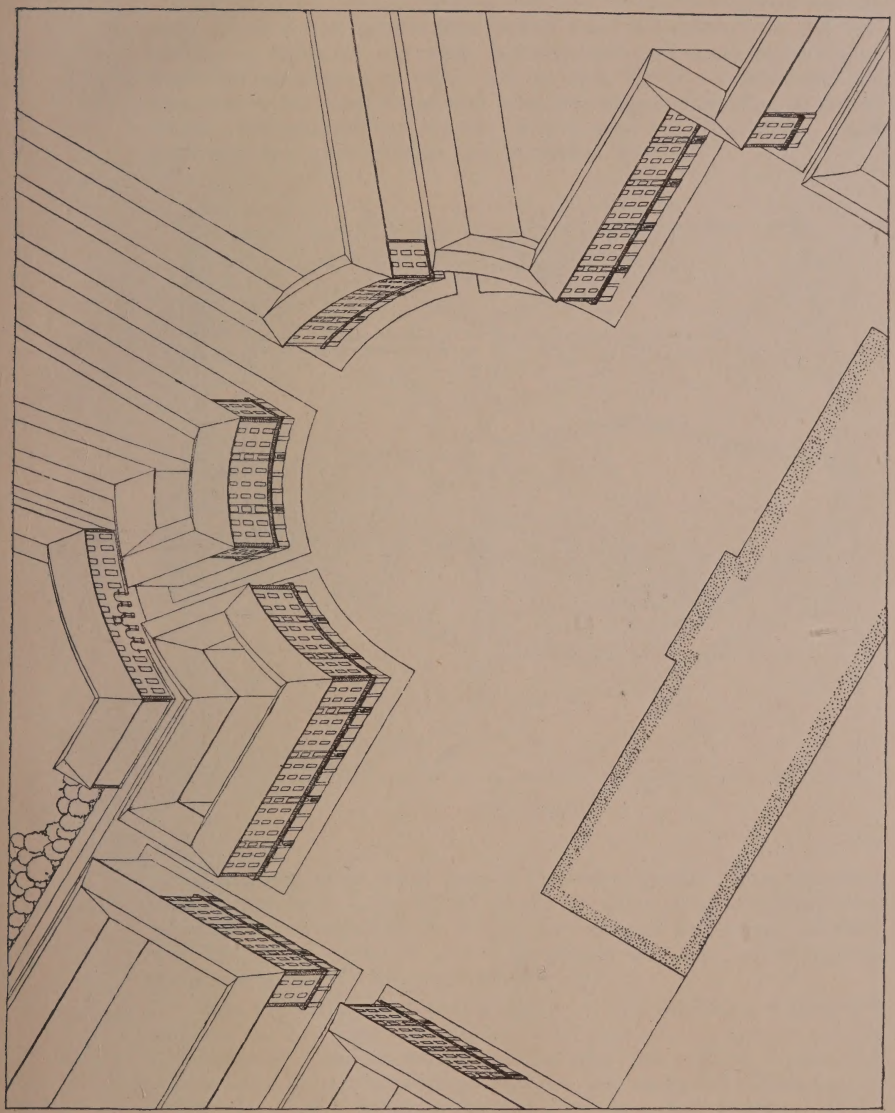


Abb. 163.

Es wäre also, wenn der Grundriß des Platzes beibehalten werden muß — die Ecken müßte man freilich doch auf irgend eine Art herstellen —, richtiger, von einer Bildung nach Art eines einheitlichen Kunstwerkes abzusehen und, wie es Abb. 158 u. 159 darstellt, die Platzwände aus einer Reihe von einzelnen Bauten entstehen zu lassen, wobei, wie das erörtert wurde, immer noch ein Kunstwerk, wenn auch eins von ganz anderer Art, entstehen kann.

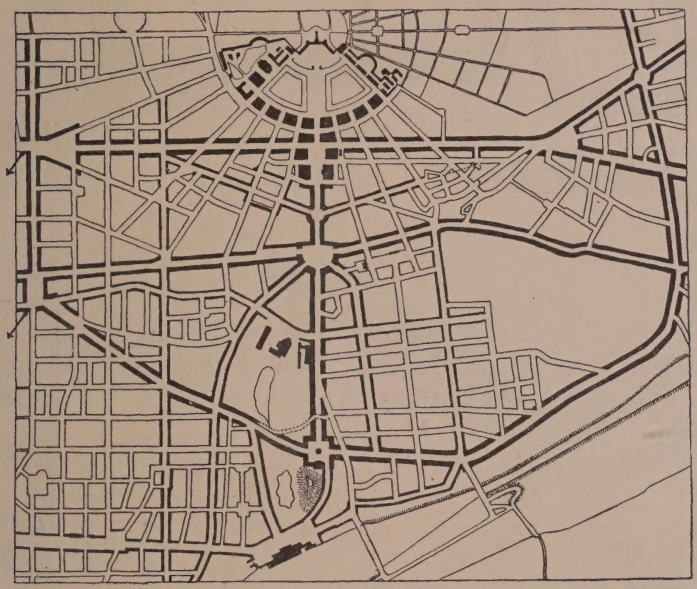


Abb. 164.

Mit einer nicht allzu großen Veränderung des Platzgrundrisses könnte man aber unter Beibehaltung des geforderten Ausblickes auf den Park auch einen Platz als ein einheitliches Kunstwerk schaffen, wie das in den Abb. 160 u. 161 dargestellt ist, und dabei zugleich die Einseitigkeit der Hauptstraße beseitigen.

Eine wirklich monumentale Lösung — eine solche kann eigentlich nur von der Art eines einheitlichen Entwurfes sein —, wie sie sich für den Eingang in die Großstadt vom Bahnhof aus gehört, würde eine starke Veränderung des Platzgrundrisses und eine größere Inanspruchnahme des Parkes voraussetzen und bedingen, daß zwischen diesen und den Platz eine hohe Platzwand tritt, daß der Park also vom

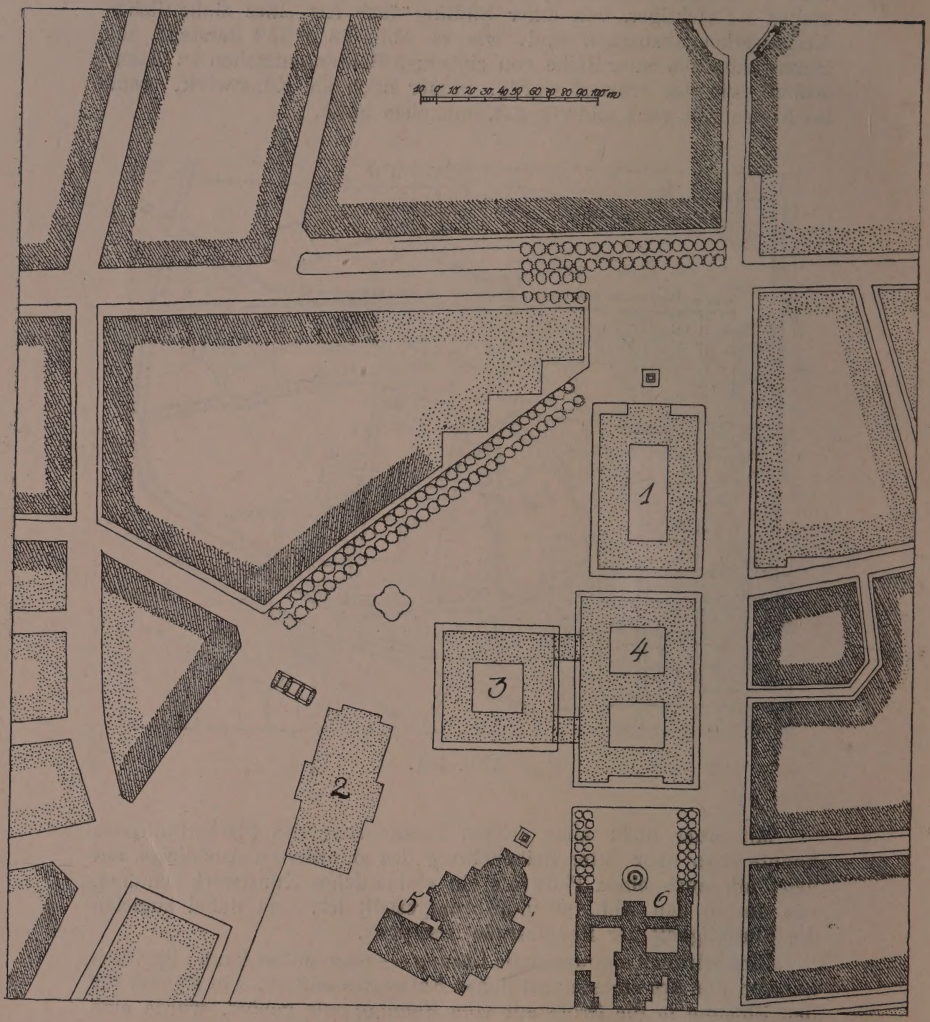


Abb. 165.

Platz aus unsichtbar wird, was ja eigentlich auch besser und richtiger wäre. Diese Lösung findet man in den Abb. 162 u. 163 dargestellt.

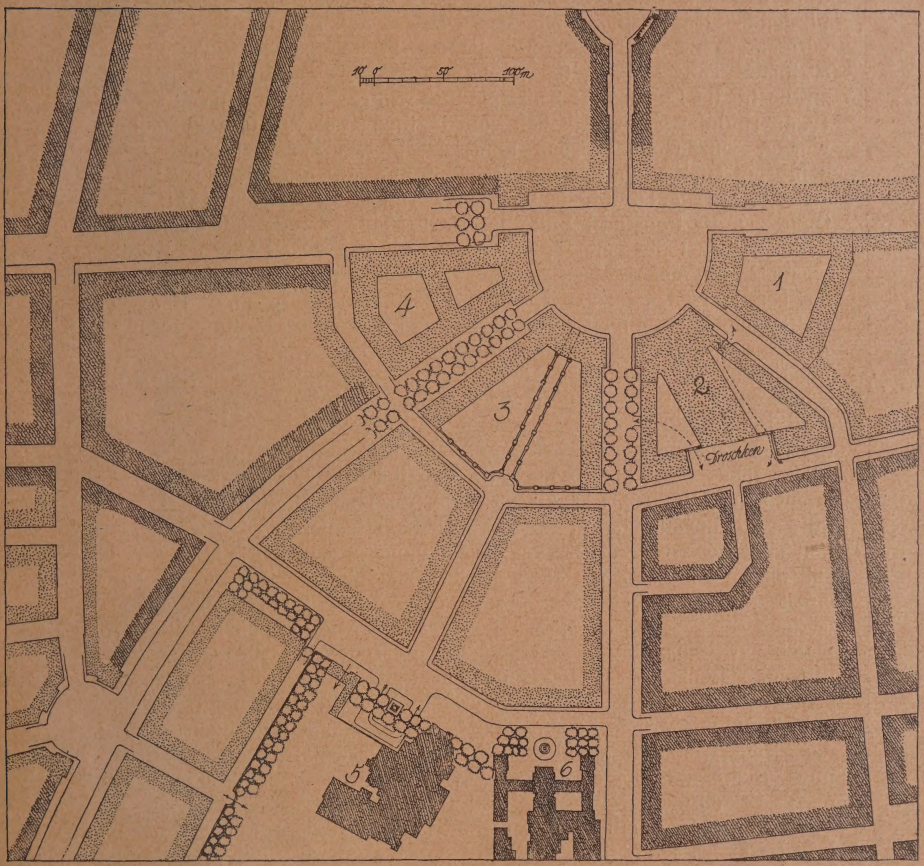


Abb. 167.

Die Stadt, in der der besprochene Bahnhofsplatz ausgeführt wird — es ist Karlsruhe in Baden —, steht im Begriff, ein noch weit verfehlteres Projekt zu verwirklichen. Nach dem in Abb. 145 dargestellten Plan von der Mitte des 19. Jahrhunderts hat sie einen Achse, auf welche

die Anlage ursprünglich symmetrisch durchgeführt werden sollte. Die geht vom Schloßturm im Norden aus, auf den alle Radialstraßen gerichtet sind, über den Sektor des Schloßplatzes hinweg, durch die mittlere Radialstraße, kreuzt die große West-Ost-Straße, läuft weiter über den Marktplatz, die ihn mit dem kleinen runden Platz verbindende Straße, über eben diesen Platz, den Rondellplatz, und die verlängerte Straße, um dann ehemals in dem schönen Torbau des Ettlinger Tores zu endigen, südlich von welchem sie als Landstraße in die Landschaft weitergeführt wurde. Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts etwas östlich vom Ettlinger Tor der Bahnhof gebaut wurde, wurde der Torbau abgerissen. Die auf gleichem Niveau geführten Gleise der Bahn begrenzten nun die alte Stadt im Süden. Jenseits aber entstand, östlich der Ettlinger Landstraße, ein neues Quartier: die Südstadt, und die alte Ettlinger Landstraße wurde auf der östlichen Seite bebaut; auf der westlichen liegt (Abb. 165) hinter einem Platz eine Badeanstalt (6) und die Festhalle (5) und weiter der Stadtgarten. Jetzt wird nun durch die Verlegung des Bahnhofs weiter nach dem Süden vor dem Ettlinger Tor, also am Ende der alten Achse, das weite Bahngelände frei werden, und es entstand natürlich die Frage, wie hier der Stadtplan zu gestalten sei. Nach dem Vorschlag eines sehr bekannten Architekten wird beabsichtigt, den in Abb. 165 (dunkel schraffiert sind die bestehenden Bauten, punktiert die beabsichtigten) niedergelegten Plan durchzuführen. Einen solchen Plan. In der Stadt Karlsruhe. Und an dieser Stelle. Und vier große öffentliche Bauten [(1) Landesmuseum, (2) Theater- und Konzerthaus, (3) Ausstellungshalle, (4) Landesgewerbehaus] sollen bei dieser Gelegenheit errichtet werden. Mit all diesen ganz außerordentlichen Mitteln soll am vorläufigen Ende eines alten Straßenkunstwerkes, wie es ganz einzig dasteht, eben jener Achse der alten und auch noch der jetzigen Stadt, ein Platz geschaffen werden, wie er an jeder anderen beliebigen Stelle der Stadt entstehen könnte (Abb. 166), und weiterhin eine Reihe von unregelmäßigen Platzbildungen zwischen den großen Bauten, die mit Kunstwerken schon deshalb nichts gemein haben können, da sie ja ohne die Grundlage einer Idee beim Aufbau der großen Gebäude zufällig entstehen. Was aber mit diesen Mitteln und an dieser Stelle zu leisten gewesen wäre, mögen die Abb. 167 u. 168 zeigen.

Wenn man nämlich nicht ästhetisierend, sondern, wie es sein soll, orientierend an die Aufgabe herangeht, so wird man einmal eine klare vorläufige Endigung der alten Straße in einem Platze wünschen, durch den die west-östliche Straße hindurchläuft, und durch diesen eine Gabelung der alten Straße in eine geradeaus laufende und zwei andere Straßen, von denen je eine nach dem südwestlichen und südöstlichen Stadtquartier die Verbindung herstellt (die südwestliche ist übrigens schon vorhanden und braucht nur eine neue Mündung erhalten) (Abb. 164 nach einem von Dipl.-Ing. Hans Schmidt ent-

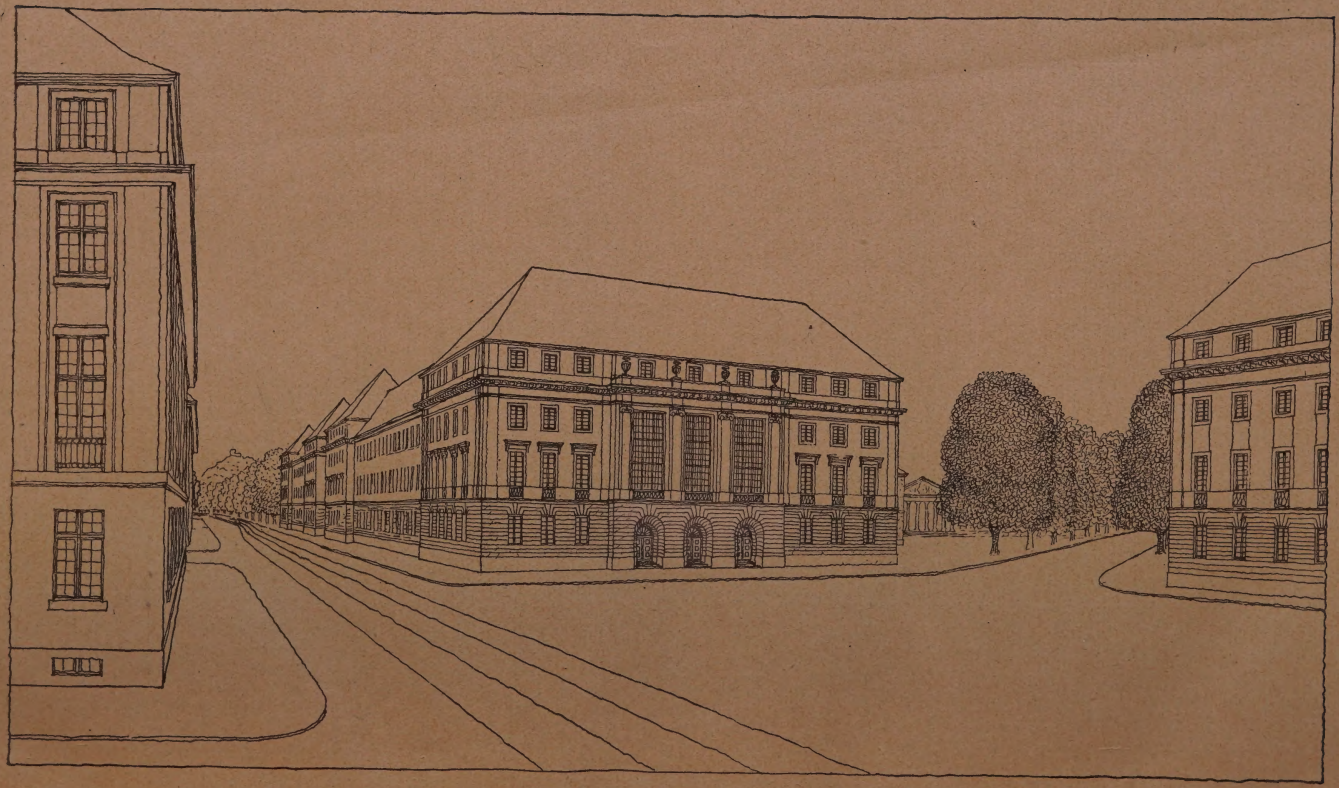


Abb. 166.

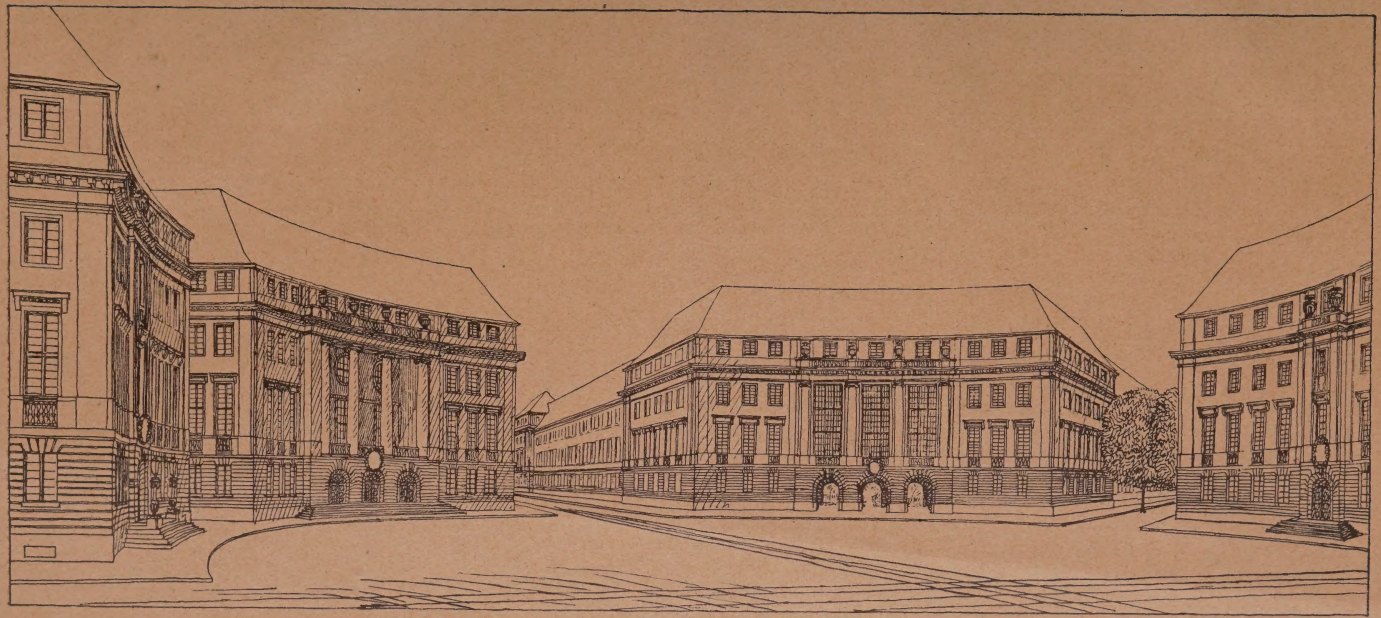


Abb. 168.

worfenen Plane). An sich könnte der Platz jede regelmäßige Form erhalten; der beiden schrägen Straßen wegen wird die passendste Form aber der Halbkreis sein Wenn man nach dieser Überlegung, die doch einleuchtend sein müßte, dann an den Entwurf des Planes herangeht, so wird man mit den großen Mitteln der vier öffentlichen Bauten einen Platzraum von ganz außerordentlicher Wirkung erreichen können, der zugleich die alte Straße würdig abschließt und den Vorplatz der neuen Stadt darstellt.

Die Gestaltungsmittel für die äußeren Räume, für die Höfe, Plätze und Straßen sind die Gebäude selbst, die Denkmäler, die Mauern und Zäune, wozu noch die Bäume hinzutreten, dies alles für die Wände. Für die Decke der Räume sorgt mit seinem Himmel der Herrgott. Der Boden spielt, wie bei den inneren Räumen, keine sehr wichtige Rolle, wenn er nicht in besonderen Fällen gartenmäßig behandelt wird. Für die Gärten kommen zu diesen Gestaltungsmitteln der Wände noch die Sträucher und Hecken hinzu, vor allem aber die Blumen und die anderen Pflanzen und die Materialien, mit denen die bunte Pracht des Bodens hergestellt wird. Die Bildung der Räume mit diesen Gestaltungsmitteln kann auch hier wieder entweder nach dem Prinzip der Reihenwirkung oder dem des Kontrastes erfolgen.

Wenn wir an dem nun schon bewährten Satze festhalten, daß ein Entwurf nicht auf dem Papier entstehen darf, daß ihm vielmehr eine klare künstlerische Idee zugrunde liegen soll, und daß er deshalb eine einfachste Erscheinungsform darstellen muß, so wird es uns leicht, in dem Streit um den Garten, ob der ein künstlicher, formaler oder aber eine Nachbildung der freien Natur sein solle, das entscheidende Wort zu sagen: Nur jener kann ein Kunstwerk sein, weil er auf Grund einer künstlerischen Idee entstehen kann, weil der Architekt eine Vorstellung von ihm haben kann, bevor er den Grundriß zeichnet, während dieser wohl im Grundriß gezeichnet werden kann, aber jedem Versuch einer klaren Vorstellung spottet. Die formale Gestaltung ist die künstlerisch allein mögliche für den Garten, weil nur sie eine künstlerische Idee ermöglicht. Der Garten wird nicht etwa dadurch ein Kunstwerk, daß man die Bäume in regelrechte Gestalt schneidet, geschnittene Hecken und ornamentale Parterres anlegt. Geschnittene Bäume, Hecken und Parterres sind Gestaltungsmittel, die angewendet werden mögen oder nicht. Der Garten wird aber ein Kunstwerk, wenn der Grundriß gezeichnet wird nach einer künstlerischen Idee für den Gartenraum oder für eine Gruppe von Gartenräumen.

Hier halten wir ein. Es sollte ja an dieser Stelle nur klargelegt werden, daß für das Entwerfen der äußeren Räume dasselbe Gesetz gilt, das wir für das Entwerfen der Bauten und der inneren Räume schon gefunden haben, nämlich: daß auch hier unter dem Entwurf eine gefundene einfachste Erscheinungsform zu verstehen ist.

Wir haben auf dem ganzen weiten Gebiete architektonischer Betätigung uns umgesehen, um zeigen zu können, daß statt der heute in der modernen Pseudoarchitektur beliebten Willkürlichkeit in der wirklichen Kunst älterer und neuerer Zeit, wie das ja auch gar nicht anders sein kann, die Gesetzmäßigkeit herrscht. Wenn wir jetzt nur im Fluge dieses weite Feld der Baukunst durchwandern konnten, so soll eine gründlichere Orientierung in den weiteren Bänden folgen, die handeln werden

der zweite: von dem Äußeren der einräumigen Bauten,
der dritte: von dem Äußeren der mehrräumigen Bauten,
der vierte: von den äußeren Räumen,
der fünfte; von den inneren Räumen,
der sechste: von den Gestaltungsmitteln.

Was aber darüber auch gesagt werden wird, es soll hier, für den Inhalt bürgend, ein Spruch des alten weltweisen Goethe davorgesetzt werden:

Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßtes Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke:
Nun! man kommt wohl eine Strecke!

Buchdruckerei Gebrüder Ernst, Berlin SW 68.

86-B13475

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01465 9102